Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional
de
Literatura Iberoamericana

Duke University Library
AUG 23 1955

Volumen XIX Septiembre de 1954 Número 38

XUM

The Abridged Espasa in a New Revised Edition!

Diccionario Enciclopédico Abreviado

ESPASA - CALPE

6th. EDITION - 1954

Profusely illustrated —colored plates— many words definitions in French, Italian, English & German — concise encyclopedic entries.

Volume I, (XI, 1129 pp.) just published —the others will appear at two-month intervals. Madrid, 1954—.

7 volumes at $ 9.75 per volume - cloth

STECHERT-HAFNER Inc.

FOUNDED IN NEW YORK 1872

The World's Leading International Booksellers

31 EAST 10TH STREET, NEW YORK 3, N. Y.

XUM

MEMBERS AND SUBSCRIBERS

THE *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* was organized in 1938 in order to advance the study of Iberoamerican Literature, and to intensify cultural relations among the peoples of the Americas.

To this end, the Institute publishes the REVISTA IBEROAMERICANA twice each year and maintains Standing Committees to facilitate the printing of notable books by Iberoamerican authors —in their original languages and in English translation—, and of works of erudition and text books for teaching.

Members of the Institute meet every two years and are of two categories: regular members who pay $4.00 a year, except in Iberoamerica where the fee is $2.00, and *Patron Members* who pay $10.00 or more a year.

Institutions such as universities, colleges and libraries will become subscribers (at $4.00 a year or $2.00 a year in Iberoamerica), or *Subscribing Patrons* (at a minimum of $10.00 a year) without holding membership in either case.

Regular members and suscribers receive the incoming issues of the REVISTA IBEROAMERICANA free, but *Patrons* (whether *Members* or *Subscribers*) receive in addition all the incoming publications of the Institute, such as the CLASICOS DE AMERICA, the MEMORIAS of the Congresses, etc., and their names will be printed in the REVISTA IBEROAMERICANA at the end of the year.

NOTICE

We hope that you will become a member of the Institute, and if you cannot become one of its *Patrons* we urge that you obtain a *Patron Subscription* for your school library, which then will receive the full cultural benefit of our publications. Let us count upon your cooperation.

Name of regular member or subscriber ($4.00) .....

.....

Name of Patron Member or Subscriber ($10.00, minimum) .....

.....

Address in full .....

Please make your checks payable to the *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* and mail your dues to Marshall R. Nason, Treasurer —University of New Mexico, Albuquerque, N. M.—, *the only person with whom you are to deal in matters relating to the circulation and distribution of all the publications of the Institute.*

XUM

SOCIOS Y SUSCRITORES

EL *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* se organizó en 1938 con el fin de adelantar el estudio de la Literatura Iberoamericana, e intensificar las relaciones culturales entre todos los pueblos de América.

Con este fin, el Instituto publica la REVISTA IBEROAMERICANA dos veces al año, y patrocina la publicación de obras notables de autores iberoamericanos —en el idioma original y en traducción inglesa—, y la de obras de erudición y textos de enseñanza.

Los socios del Instituto se reúnen en Congresos cada dos años, y son de dos categorías: el socio de número, cuya cuota anual es de *cuatro dólares*, excepto en Iberoamérica, donde es de sólo *dos dólares*, y el *Socio Protector*, cuya cuota es de *diez dólares* o más al año.

Las bibliotecas, colegios, universidades y demás instituciones que, sin ser socios, sí favorecen al Instituto, son de dos categorías: el suscritor corriente, cuya cuota anual es de *cuatro dólares* y de sólo *dos dólares* en los países de Iberoamérica, y el *Suscritor Protector*, cuya cuota es de *diez dólares* al año.

La REVISTA IBEROAMERICANA se remite a los socios de número y a los suscritores corrientes del Instituto, y tanto los *Socios Protectores* como los *Suscritores Protectores* reciben, además de la Revista, las demás publicaciones que vayan saliendo, tales como los CLASICOS DE AMERICA y las MEMORIAS, y sus nombres se publican en la REVISTA IBEROAMERICANA al fin de cada año.

ADVERTENCIA

El Instituto invita encarecidamente a quienes simpaticen con los fines que persigue, a que se hagan cuanto antes, ora socios, ora Protectores de él. Quienes así lo apoyen deben enviar su cuota anual, *por adelantado*, en forma de giro postal o bancario pagadero al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y por conducto del Prof. Marshall R. Nason, Secretario-Tesorero —University of New Mexico, Albuquerque, N. M., E. U. A.—, *que es la única persona encargada de la circulación y la distribución de las publicaciones del Instituto.*

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional
de
Literatura Iberoamericana

Publicación a cargo de:

Julio Jiménez Rueda: Director Literario
Puebla Nº 394, México, D. F.

Fernando Alegría: Director en E. U. A.
University of California, Berkeley, Calif.

Francisco Monterde: Director Técnico
Tuxpan Nº 91, México, D. F.

Marshall R. Nason
Sección de Anuncios
(*Advertising Manager*)
Box 60, University of New Mexico
Albuquerque, N. M., E. U. A.

XUM

Mesa Directiva del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

PRESIDENTE

Arturo Torres-Rioseco, University of California, Berkeley, Calif.

VICEPRESIDENTES

Antonio Castro Leal, Universidad Nacional Autónoma, México, D. F.
Sturgis E. Leavitt, University of North Carolina Chapel Hill, N. C.
Benjamín M. Woodbridge, Jr. University of California, Berkeley, Calif.

SECRETARIO EJECUTIVO-TESORERO

Marshall R. Nason, University of New Mexico, Albuquerque, N. M.

PROSECRETARIO

Sabine R. Ulibarrí, University of New Mexico, Albuquerque, N. M.

COMISION DE PUBLICACIONES

Director: Julio Jiménez Rueda. Vocales: Fernando Alegría, Gastón Figueira y Luis Monguió.

Esta Revista aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

XUM

SUMARIO

EDITORIAL

J. J. R.: La cultura iberoamericana vista a través de su literatura 209

ESTUDIOS

ARTURO TORRES-RIOSECO: Mi concepto de libertad 213

JULIO JIMÉNEZ RUEDA: Muerte y resurrección de la Universidad de México 217

MANUEL PEDRO GONZÁLEZ: Un notable estudio argentino sobre Julián del Casal. Glosa de aniversario 253

ANTONIO M. DE LA TORRE: Consideraciones sobre la actitud político-social de Rubén Darío 261

ADRIANA ESCOBAR: Influencias y estilo, en la obra de fray Manuel Navarrete 273

HELENA PERCAS: La original expresión poética de Silvina Ocampo 283

SEYMOUR MENTON: *La negra Angustias*, una *Doña Bárbara* mexicana 299

ANGEL RAFAEL LAMARCHE: ¿Hay una individualidad poética o artística? 309

EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO: Dos aspectos de la literatura mexicana del siglo XIX. I. Lo histórico y lo antihistórico en *Muñoz, visitador de México*, de Ignacio Rodríguez Galván. II. El teatro neoclásico en la literatura mexicana: *Indulgencia para todos*, de Manuel Eduardo de Gorostiza 321

ALEXANDER KOSLOFF: Técnica de los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera (I) 333

PERFILES

GASTÓN FIGUEIRA: Dos escritores de la América del Sur. I. Héctor José Abal. II. Felisberto Hernández 359

RESEÑAS

FERNANDO ALEGRÍA: *Las cosas simples*, por Héctor Mendoza 363

A. L. CAMPA: *The Spanish Temper*, por V. S. Pritchett 364

CAMPIO CARPIO: *Poesía negra*, por Juan Felipe Toruño 367

LUIS MONGUIÓ: *Familia de la noche*, por Jorge Carrera Andrade 372

FRANCISCO MONTERDE: *Walt Whitman en Hispanoamérica*, por Fernando Alegría 377

XUM

HELENA PERCAS: *La poesía chilena. Orígenes y desarrollo, del siglo XVI al XIX*, por Fernando Alegría 379

———: *Centinela de angustias*, por Aquiles Monagas 381

———: *Campanario de lluvia*, por Maruja Vieira 382

———: *Homenaje a Ana María Chouhy Aguirre* 383

———: *Hombres de tierra adentro*, por María Rosa Macedo C. 384

ARTURO TORRES-RIOSECO: *Fronteras*, por Jaime Torres Bodet 384

RAFAEL HELIODORO VALLE: *Baturrillo histórico*, por Luis Amílcar Raudales 387

———: *La amargura de la Patagonia*, por Rubén Darío (hijo) 388

BENJAMIN M. WOODBRIEGE, JR.: *A crítica literária no Brasil*, por Wilson Martins . . . 390

Socios protectores 397

Revistas 393

VOL. XIX México, D. F., abril-septiembre de 1954 Nº 38

EDITORIAL

LA CULTURA IBEROAMERICANA VISTA A TRAVES DE SU LITERATURA

LA Mesa Directiva del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana hace con todo interés los preparativos para la reunión del Séptimo Congreso del Instituto, que se efectuará en la Universidad de California, en Berkeley, el próximo mes de agosto de 1955.

Como es sabido, las anteriores asambleas del Instituto se han reunido en México, Los Angeles, Nueva Orleáns, La Habana, Albuquerque y México nuevamente. Ahora es California la que por segunda vez será sede de las conferencias que reúnen a los profesores de los Estados Unidos, de España y de la América Hispanolusitana, en un ameno y provechoso cambio de impresiones sobre la confrontación de temas que a diario los preocupan en la enseñanza o en la investigación de asuntos relacionados con la literatura de nuestros países de habla española o portuguesa. Cumplirá para entonces el Instituto, diecisiete años de realizar esta labor de coordinación entre los catedráticos y los investigadores de nuestra literatura.

XUM

La REVISTA DE LITERATURA IBEROAMERICANA, que es órgano del Instituto, ha adquirido ya un merecido crédito entre las personas y las instituciones interesadas en la tarea que cumple el Instituto. Se cita nuestra publicación frecuentemente en las bibliografías que en España y en América se publican, sobre los temas relacionados con las letras de Iberoamérica y sus artículos son comentados con elogio por los que de estos menesteres se ocupan.

Claro está que ello se debe, en primer término, a los colaboradores que con tanto desinterés como devoción han venido enviando a la revista ensayos, notas y reseñas sobre los temas de su especialidad. Ellos son los que han sostenido una publicación que se destaca ya entre las especializadas sobre temas filológicos y literarios en América.

De 1938, año de fundación del Instituto, a la fecha, se han sorteado dificultades que a veces parecían insalvables. El Tercer Congreso se efectuó en Nueva Orleáns, en momentos difíciles, por la segunda guerra mundial. Y cuando reuniones y congresos de todo linaje se suspendían, el Congreso del Instituto reunía en su seno a una de las más numerosas representaciones que haya tenido en su historia. Esto demuestra que la Institución fundada en México hace diecisiete años, ha alcanzado arraigo en la vida intelectual de América.

Como en las asambleas anteriores, habrá un tema central que inspirará los trabajos que se presenten y normará las discusiones de los congresistas. El tema será: "La cultura iberoamericana vista a través de su literatura". Según Francisco Romero, el ilustre filósofo argentino, "la cultura en un sentido muy amplio está constituída por los productos de la actividad del hombre y por esta actividad misma en cuanto no es puramente animal. Esto

es, en cuanto es específicamente humana. Entran pues en el dominio de la cultura el arte, la ciencia, la filosofía, la religión, el mito, el lenguaje, la costumbre, la moral en cuanto práctica, el Estado y todo género de organismo político o social, la técnica en todas sus formas. En resumen, cuanto el hombre conscientemente crea, produce o modifica y la misma actividad creadora o modificadora". [1]

Entendido así el concepto de cultura, claro está que los escritores tienen un amplio campo para adentrarse en las raíces mismas del ser de América y estudiar todos los factores que han intervenido en la creación de la obra literaria, en nuestro continente. El Congreso dará oportunidad a los maestros, a los escritores, a los investigadores para meditar sobre un tema que es raíz y razón de ser de la obra de arte literaria.

La Universidad de California, que patrocina toda empresa de cultura, será en este caso la que ampare al Instituto en sus deliberaciones y el Instituto por su parte se siente particularmente honrado y agradecido, por ello.

J. J. R.

---

1 Francisco Romero y Carlos Jesinghaus, *La cultura moderna*, p. 28. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la Plata, 1943.

XUM

ESTUDIOS

Mi concepto de libertad

Señores:

Mi ensayo está escrito en inglés no por preferencia ni petulancia, sino por mandato del Presidente de Columbia University. La traducción que acompaña al original inglés no es mía y cualquier similitud que tenga con el original es sólo una casual coincidencia. Compadezco, sin embargo, a mi desconocido traductor, porque después del dolor de pensar, el segundo martirio es el de traducir. Más fácil es hablar. Muchos de mis compatriotas así lo reconocen y a menudo se valen de este privilegio.

Gilberto Freyre nos ha dado en esta reunión una gran lección de silencio. No generalicemos, sin embargo: no digamos que todos los lusitanos son tan sobrios, tan parcos, tan medidos como nuestro antropólogo. Hace años fuí presentado a la Academia brasileña por un furioso orador. La presentación —con todos mis méritos y debilidades— duró hora y media. Cuando llegó la hora de mi contestación, me levanté, dije: "muito obrigado", y me senté. Aquella tarde, fuí yo el Gilberto Freyre en el Brasil.

Si habéis leído mi trabajo o el resumen de mi trabajo, no necesito resumir aquí una síntesis de un resumen. En nombre de la libertad responsable dejo aquí mi protesta por la mecanización del sistema adoptado en esta conferencia. Más que una gloriosa conferen-

---

* Palabras pronunciadas en la conferencia sobre "Libertad responsable", celebrada en 1954 por la Universidad de Columbia en Nueva York.

XUM

cia sobre un tema grandioso me parece esto un torneo de esos que podría organizar *Selections of the "Reader's Digest"*. La libertad reducida a siete páginas me parece libertad de isla, más que responsable, condicionada. Acaso sea mejor, ya que hoy andan por el mundo disfrazados agentes de la libertad, fantasmas armados de ocarinas y tambores, en cuya compañía no es fácil caminar. Yo que siempre ando solo, he perdido la habilidad de distribuir las partes de la oración con propiedad; he perdido la facultad de adjetivar, de resumir, de empequeñecer adaptando ideas y conceptos a circunstancias. Yo querría tener una vida muy larga para escribir mi concepto de libertad, y querría primero vivir mi libertad. Libertad para ponerme frente a mi propia alma sin morirme; para sentirla, sin rubores; para expresarla en una cotidiana heroicidad. Esta otra libertad, responsable, acaso demasiado responsable, limitada a diez minutos, o una hora, a unas páginas, me inquieta, me aflige, me deja la voz con tono de elegía. Ahí, en mi ensayo, en manos de ustedes, están mis ideas centrales: mi temor del imperio de las masas sobre la belleza inmortal; mi terror del plebeyismo artístico. Ahí está expresado mi miedo frente a la incomprensión, la indiferencia, la violencia brutal, la dictadura intelectual o política. El intelectual necesita de la libertad como el pájaro del aire, y no hay nada más trágico que la muerte del pájaro en el vuelo. Yo he aspirado siempre a una libertad absoluta de expresión controlada únicamente por la moral del intelectual, por la autocensura. Nuestro gran crítico brasileño, de nombre tan dulcemente americano, Amoroso Lima, nos habla de la excelsitud del arte que está más allá de todo interés utilitario. El arte sí. Pero el artista es hombre, y no puede vivir sino en la clara región de la justicia, de la pureza y de la libertad, que son para mí categorías de belleza. Sin ellas, el sapo se apodera del reino del ruiseñor; el pedagogo ocupa el sitio del maestro; el charlatán ahoga la voz del apóstol; la espada brilla más que el arco del violín, la hueca voz de los oradores profesionales ahoga las palabras del poeta.

Yo he expresado mi fe en el arte de América. Yo he dicho que el genio auténtico de nuestro continente está expresado en la obra de sus poetas, pintores, novelistas, compositores, arquitectos. América empieza a dar al mundo algunos de sus más grandes artistas. Lo único que ellos piden es libertad de expresión, que el censor moral, religioso o político no les cierre el camino; que no se ejerci-

te sobre ellos la presión de las masas enriquecidas; que la voz autoritaria no detenga su impulso creador.

El artista no puede vivir bajo un régimen de fuerza, ni ante el espectáculo de la miseria y la ignorancia. Su ciudad utópica tiene que ser la Democracia: una democracia funcional, dinámica, revolucionaria; no un sistema político estancado, instrumento de privilegios económicos y de fuerza agresiva. Una democracia que cada día vierta una luz nueva sobre los hombres, porque los hombres nacen cada día. Una democracia que lleve a sus ciudadanos "al reino de la muerte por el camino del amor".

A ese reino donde caminan juntos los hombres de América, los rubios, los morenos y los negros.

Me alejo de vosotros, amigos, por haber escuchado bien, con fuertes experiencias, con un revoloteo de abejas en mis oídos, y con nuevas verdades. Me alejo a mi destierro voluntario. Llevo en mis labios la palabra "nostalgia"; llevo en mi sangre el ardor de un optimismo por los destinos de América que yo no conocía.

A. TORRES-RIOSECO

XUM

Muerte y resurrección de la Universidad de México

Al consumarse la independencia de México en el año de 1821, desaparecieron buena parte de las instituciones virreinales. Se acabó la Audiencia, se transformó el Cabildo, quedó sin efecto el patronato o patronazgo real sobre la Iglesia. Esta misma comenzó a sufrir los embates del Estado. México fué primero monarquía, después república federal, más tarde central, volvió a ser federación, fué imperio en una región, república en otra y, por fin, en 1867, república federal nuevamente. La Universidad sufrió todas las consecuencias de estas transformaciones. Su existencia o su desaparición fué cuestión de partido. El de la tradición, más tarde partido conservador, la defendió hasta donde pudo, el partido liberal se empeñó en destruirla para ser definitivamente extinguida *de jure* por un gobernante sostenido por el partido conservador, el emperador Maximiliano.

Las ideas que el partido liberal tenía sobre la Universidad las expresa el doctor don José María Luis Mora, en la exposición que se publica en sus *Obras sueltas*, tomo I, año de 1837. Dice el célebre precursor del movimiento reformista en México: "Desde los primeros días de la independencia, se empezaron a advertir tendencias bien demarcadas, a la reforma de la educación científica y literaria: pero estas tendencias lejos de emanar de la generalidad, como sucedía en la educación primaria, no eran ni aun de la mayoría, que preocupada por el espíritu de rutina, tan propio de la pereza y desconfianza característica a los españoles, no conocía ni deseaba adelantos capaces de cambiar la marcha establecida. La minoría era la que deseaba y promovía débilmente estos cambios, de los cuales tam-

XUM

poco se tenía por entonces una idea precisa en orden a su naturaleza y resultados. Los primeros ensayos que en esto se hicieron fueron parciales y de importancia muy secundaria. Una imperfectísima enseñanza de derecho público constitucional en los colegios y universidades; un curso de economía política hecho por el doctor Mora o sus discípulos en el colegio de San Ildefonso y la variación del traje talar de los estudiantes, promovida por él mismo, fué todo lo que se hizo bajo el gobierno del general Iturbide. El clero se declaró abierta y animosamente contra estos cambios, y por aquí empezó su resistencia al conjunto de medidas y principios emanados de ellos, que constituyen el programa del progreso: Iturbide supo, sin embargo, mantener lo que se había hecho y en todo esto manifestó más cordura que sus sucesores que no acertaron a conservarlo. A la caída del imperio, el ministro universal don José Ignacio García Yllueca, comisionó al doctor Mora para que propusiere al gobierno un plan de reforma del colegio de San Ildefonso, que sirviese de modelo para el nuevo arreglo de todos los establecimientos de igual naturaleza existentes en la República. Mora había trabajado algo sobre la materia desde que recibió igual comisión de la Junta Provisional de gobierno en los primeros días de la independencia: y el plan que presentó, aunque menos malo que lo que existía, era todavía imperfectísimo."

Otra comisión, formada en el año de 1823, por los ministros don Lucas Alamán y don Pablo de la Llave, formuló un nuevo Plan General de Estudios, semejante al aprobado por las Cortes españolas. "En 1830 la decadencia de los colegios y de la Universidad, sigue diciendo el doctor Mora, era ya tan visible, que la administración retrógrada de aquella época, no pudo ya desentenderse de ella. El señor Alamán propuso e inició ante las Cámaras en su memoria de aquel año un plan de reformas mucho más irrealizable que el que había abortado la acalorada imaginación del señor De la Llave. El mérito principal de este trabajo consistía: en la división y clasificación de la enseñanza repartida en tantas escuelas, cuantos eran los ramos que debían constituirla: en el establecimiento de ramos antes desconocidos, y sin objeto en el sistema colonial, pero indispensables a un pueblo que debía ya gobernarse por sí mismo, y tener lo que se llama hombres de Estado; en la supresión de una multitud exorbitante de cátedras de teología, que se pasaban años

enteros para que tuvieran un cursante, y eran de hecho en los más de los colegios absolutamente inútiles; y, por último, en la dedicación exclusiva de cada colegio a un solo ramc de enseñanza, o a los que con él tuvieron alguna relación. Los defectos del proyecto eran muchos y visibles: nada se hablaba en él de la suerte que debía correr la Universidad a la cual se le dejaba de hecho, sin destino; no se consolidaba un fondo para pagar la enseñanza, ni se le aumentaba el que existía insuficientísimo; finalmente, tampoco se trataba en él de facilitar a las masas los medios de aprender lo necesario para hacerlas morales y despertar en ellas los sentimientos de dignidad personal y de laboriosidad, que tan interesante es procurar a la última clase del pueblo mexicano."

Aparecen en la exposición del doctor Mora las ideas cardinales del grupo progresista o liberal del que era conspicuo director: desprecio por la teología, deseo de predominio de la enseñanza a las masas populares, sobre la superior, que no fuera práctica y positiva, encaminada a dar al país los medios y preparar a los hombres para alcanzar el progreso que el partido consideraba como fin del gobierno. La Universidad representaba precisamente la imagen del retroceso. Por ello, cuando el doctor Mora participó activamente en el gobierno del vicepresidente don Valentín Gómez Farías en el año de 1833 y "los hombres positivos fueron llamados a ejecutar las reformas, especialmente de educación, se pusieron a contribución las luces de los tímidos que no saben más que desear y proponer; y se emplearon imparcialmente, formándolas de todos lados las capacidades que pudieron encontrarse", se constituyó una comisión de Plan de Estudios "que se ocupó ante todas las cosas, de examinar el estado de los establecimientos existentes destinados al objeto" y, como consecuencia de sus deliberaciones: "La Universidad se declaró inútil, irreformable y perniciosa: inútil por lo que en ella se enseñaba, nada se aprendía; porque los exámenes para grados menores eran pura forma, y los de los grados mayores muy costosos y difíciles, capaces de matar a un hombre y no de calificarlo; irreformable, porque toda reforma supone las bases del antiguo establecimiento, y siendo las de la Universidad inútiles e inconducentes a su objeto, era indispensable hacerlas desaparecer, sustituyéndoles otras supuesto lo cual no se trataba ya de mantener sino el nombre de Universidad, lo que tampoco podía hacerse, porque representando esta pala-

XUM

bra en su acepción recibida, el conjunto de estatutos de esta antigua institución, serviría de antecedente para reclamarlos en detalle y uno a uno como vigentes; la Universidad fué también considerada perniciosa porque daría, como da, lugar a la pérdida de tiempo y a la disipación de los estudiantes de los colegios que so pretexto de hacer sus cursos, se hallan la mayor parte del tiempo fuera de estos establecimientos únicos en que se enseña y se aprende; se concluyó pues que era necesario suprimir la Universidad. El Colegio de Santos, que por su institución debía ser una especie de foco en que deberían reunirse las capacidades científicas y literarias, para después tomarlas de allí y emplearlas en el servicio público, no podía ya desempeñar ese loable objeto, por la sencillísima razón de que las capacidades del país no podían caber, ni tampoco querían ya reunirse en él."

Este dictamen apasionado y de evidente carácter político, dió lugar al decreto de 19 de octubre de 1833 que dice: "Se autoriza al gobierno para arreglar la enseñanza pública en todos sus ramos en el Distrito y territorios. Se formará a este efecto un fondo de todos los que tienen los establecimientos de enseñanza actualmente existentes, pudiendo además invertir en este objeto las cantidades necesarias."

Con este decreto se inicia la tragedia que ha de padecer la Universidad en el siglo diecinueve y que se manifiesta en los siguientes

Acto primero:—Decreto del vicepresidente de la República, don Valentín Gómez Farías del mismo diecinueve de octubre de 1833, que dispone:

1º La supresión de la Universidad de México y el establecimiento de una Dirección General de Educación Pública para el Distrito y territorios de la Federación;

2º La Dirección tendrá a su cargo todos los establecimientos públicos de enseñanza, los depósitos de los monumentos de artes, antigüedades e historia natural, los fondos públicos consignados a la enseñanza, y todo lo perteneciente a la instrucción pagado por el gobierno y nombrará por primera vez a los profesores de los establecimientos, de una terna propuesta por los directores. Después se establece la oposición como medio de selección al personal docente.

El decreto establece reglas para la administración de los fondos con que dote el gobierno a la flamante institución.

Ni tardo ni perezoso el gobierno, un día después de expedido el decreto anterior, se nombra a don Manuel Eduardo de Gorostiza para que "pasando a ese edificio (de la Universidad) asociado de un escribano, manifieste esta providencia y la de la supresión de la misma Universidad, al Rector de Escuelas y reciba de él la casa, muebles, biblioteca, capilla con sus paramentos y vasos sagrados, archivo, libros, cuentas, escritura y todo lo demás que pertenezca o pueda pertenecer a la Universidad, bajo formal inventario." Deberá arreglarse, el ilustre dramaturgo a las instrucciones que se le dieron para recibir el Colegio de Santos, el 23 de octubre de 1833. Además, ese día, el Vicepresidente expide una ley "en la que crea seis planteles de educación superior llamados establecimientos. Uno era el de estudios preparatorios, y los cinco restantes se llamaron de estudios ideológicos y humanidades, de ciencias físicas y matemáticas, de ciencias médicas, de jurisprudencia y de ciencias eclesiásticas. "Habrá, además, un establecimiento con cátedras de botánica, de agricultura práctica y de química aplicada. Todo dependía de la Dirección General de Instrucción Pública, formada por los directores de los planteles." [1] El mismo día 23, un nuevo decreto creaba el "Primer establecimiento de estudios Preparatorios. Se darían en él las siguientes cátedras: 'Primera y segunda de latinidad, lengua mexicana, otomí, francés, inglés, alemán, griego, principios de lógica, aritmética, álgebra y geometría, teología natural, neumatología y fundamentos filosóficos de la religión'. Las cátedras se darán en el antiguo Hospital de Jesús, desde el once de mayo hasta el treinta y uno de marzo, se descontará a los profesores el sueldo del día que falten a clase y se les asigna un sueldo anual que no bajará de 1,200 pesos, ni excederá de 1,500. Establece el decreto el orden serial de las materias y los requisitos para que el estudiante sea admitido al estudio de la medicina, de la jurisprudencia y de las ciencias eclesiásticas. Establece después los grados académicos de doctor que deberán conferirse en las facultades mayores, mediante los requisitos que el decreto establece". El artículo 20 es particularmente significativo: "El Seminario Conciliar queda bajo la inspección de la Dirección General, para cuidar que precisamente se guarde y observe en él la planta que dió a los de su clase el Conci-

XUM

lio de Trento en el capítulo 18 de Reformatione, sección 23, en la totalidad de la enseñanza que prescribe y demás disposiciones que contiene, tomando conocimiento de los reglamentos que se hayan hecho o hagan para su debido cumplimiento."

Se prescribe, además, que en las enseñanzas que se impartan en el seminario, se sujetarán a las reglas a que quede sometida la enseñanza libre. Se prohibe a los alumnos el uso de trajes peculiares o distintivos.

En sus disposiciones generales, el decreto establece la enseñanza libre, que es la que no se imparte en los establecimientos públicos; pero esta enseñanza se sujetará en cuanto a doctrinas, "puntos de policía y en el orden moral de la educación a los reglamentos generales que se dieren sobre la materia." Prescribe que un catedrático puede desempeñar hasta dos cátedras en los colegios y que "cuando no hubiere profesores en la República para algunos ramos de enseñanza, podrán contratarse extranjeros, y asignarles hasta 3,000 pesos de sueldo y costearles su venida." Por último "quedan sometidas las bibliotecas públicas y nacionales y los teatros, a la Dirección General de estudios, creada por la Ley de 19 de octubre de 1833".

Segundo acto.—La supresión de la Universidad no era sino un capítulo de las reformas que el partido liberal, o como se llamaba entonces progresista, pretendía implantar en el país. Se pretendía ya resolver el problema económico del Estado. "Las notabilidades pertenecientes al directorio progresista —dice don Carlos Pereyra— [2] se reunieron el 14 de noviembre de 1833, en la Dirección de Instrucción Pública, bajo la presidencia de don Valentín Gómez Farías y declararon que el déficit permanente de las rentas públicas, no podía cubrir con nuevos impuestos, ya que no había industria y que el comercio estaba desnivelado y amenazado de muerte por el contrabando, de que tomaría mayor extensión al acentuarse los gravámenes sobre el tráfico lícito. Era imprescindible apelar a recursos extraordinarios." Uno de ellos fué la ocupación de los bienes del clero. Esta medida de carácter radical produjo la consiguiente reacción entre los adversarios políticos de los liberales, esto es, los de los conservadores. Vino el pronunciamiento, secretamente favorecido por el propio presidente de la República, don Antonio López de Santa Anna. Se dió pues, el caso curioso de que el Presidente se pronunciara contra el Vicepresidente, y don Valentín Gómez Fa-

rías fué derribado. Se inicia la segunda etapa de la tragedia de la Universidad. El Supremo Gobierno dispuso el 31 de julio de 1834 el restablecimiento de la Universidad. Se declara, en el documento en que se da a conocer este acuerdo que "La Dirección General que se estableció por una ley, y de la cual debía ser presidente el Vicepresidente de la República, se opone notoriamente a la Constitución que en muchos de sus artículos designa las atribuciones de aquél y establece cierta independencia de este magistrado del supremo gobierno general, independencia que no puede subsistir hallándose de presidente de la dirección que está sujeta a la Secretaría de Relaciones, y que a pesar del objeto noble de su instituto, parece incompatible con el alto carácter y atribuciones del segundo magistrado de la República." Se aducen otras razones: "que imponen al gobierno la más estrecha obligación de volver las cosas al estado que tenían, por el corto espacio de treinta días y entre tanto se organiza el plan general de estudios." Estas razones son: el haber tomado para fondo de los nuevos establecimientos los de la Universidad "contrariando fundaciones expresas y terminantes y atacando la propiedad de los doctores." Haber hecho lo mismo con fondos del Seminario de Minería, "destinados exclusivamente para cierta clase de jóvenes que tienen derecho a reclamar el cumplimiento de las fundaciones que se hicieron en su favor; que se ha privado al erario de ingresos que no han sido sustituídos por otros, y que, por último "el arreglo de los nuevos establecimientos se formó sobre bases opuestas a la justicia y a la conveniencia pública."

Los resultados más importantes de esta disposición son los siguientes: Se suspenden los establecimientos creados por el decreto de 1833, volviéndose al estado en que se hallaban entonces los colegios de San Ildefonso, San Juan de Letrán, San Gregorio y Seminario de Minería, devolviéndoles los fondos y bienes que tenían; los doctores de la Universidad "se reunirían inmediatamente en claustro pleno para acordar la alteración que deba haber en el plan de estudios que se organice con respecto a la Universidad, y que deberá plantearse bajo las siguientes prevenciones: Primero, que en la Universidad se enseñen aquellos ramos que no se estudien en los colegios; segunda, que se hagan compatibles las distribuciones de la Universidad con las de los colegios; tercera, que propongan inmediatamente al gobierno la variación que juzguen conveniente en

XUM

todo el sistema de estudios." El claustro de Medicina procedería a hacer una visita al establecimiento de ciencias médicas, "que por ahora se mantendrá en la parte instructiva hasta que con vista del informe de la visita, el gobierno disponga de lo conveniente, así sobre el método de enseñanza como sobre autores y cátedras y, por último, el gobierno nombraría una junta que asociada con los rectores de los colegios, proponga el plan de estudios de que se habla en este decreto y en el que se concilien "las mejoras que exige el estado de civilización y los fondos con que esta pueda promoverse."

Un plan de estudios provisional fué expedido el 12 de noviembre de 1834. En él se establece que en el colegio de San Juan de Letrán se enseñarán las primeras letras, el dibujo, la gramática castellana, latina y francesa, la retórica y los derechos natural, canónico y civil; en el de San Ildefonso, las mismas materias, con excepción del dibujo y la gramática francesa; en el de San Gregorio las mismas que en el de San Juan y, además, la música vocal e instrumental y la teología moral. En el de Minería, las gramáticas castellana, francesa e inglesa, las matemáticas, la física, la química, la mineralogía, la cosmografía y el dibujo.

En dicho plan se establece minuciosamente el régimen de las cátedras, el número de profesores que deberán impartirlas y las obligaciones de los catedráticos. Restablece el uso del traje talar para los estudiantes y determina que todos los catedráticos presentarán al fin del año una memoria comprensiva de los adelantos que haya hecho la ciencia que enseñan en el año que ha transcurrido, a fin de que, con el informe del respectivo claustro, por conducto del gobierno pasen estas memorias a las Cámaras para las reformas que en el plan de estudios quieran hacer. Se crean actos llamados academias o sabatinas para que discutan puntos relacionados con sus estudios, los maestros y alumnos de los colegios. Se recomienda, también, que en las academias que se organicen se ejercite la elocuencia en los estudiantes y se estudie literatura. La primera para acostumbrar a los jóvenes en el ejercicio del foro o del púlpito, "según la profesión que eligieren y se pide la lectura de autores clásicos", procurando "que el genio pueda desplegar con libertad en estos actos académicos."

Los estudios médicos se organizan en el convento de Belén, que toma el nombre de colegio de Medicina, y se establecen las cá-

tedras de anatomía y medicina operatoria, fisiología e higiene, patología externa, patología interna, clínica interna, terapéutica y materia médica, elementos de botánica y de farmacia, obstetricia y enfermedades de mujeres y niños. Los estudiantes para matricularse presentarán el título de bachilleres en filosofía y certificación de un curso de química.

Todo el título II se dedica a la organización del colegio de Medicina. Las principales disposiciones de él son las siguientes: Tres años para que los estudiantes puedan obtener el grado de bachiller, dos más dedicados a las prácticas y a las clínicas. "Los que aspiren al grado de licenciado o de doctor, harán la función correspondiente si no son incorporados con arreglo a las constituciones de la Universidad. Las cátedras se impartirán diariamente. El sueldo de los profesores será de 1,200 pesos anuales. Se obtendrán las cátedras por oposición y los catedráticos serán inamovibles, salvo casos graves, calificados por las dos terceras partes de los profesores reunidos en junta general y con aprobación del gobierno. Se formará un cuerpo de agregados que sustituirán a los profesores cuando éstos se hallaren temporalmente impedidos. El cuerpo de agregados se constituirá por oposición de los candidatos. Concurrirán a los exámenes y serán preferidos en las vacantes. Para desempeñar una cátedra, deberá el candidato haber obtenido el grado de doctor."

El título III de este plan habla del gobierno de la Universidad que residirá en el rector, el maestrescuela y los claustros mayor y menor y de hacienda. El claustro mayor estará formado por todos los doctores residentes en la ciudad de México y para "formarlo bastarán doce". El menor "es una sección del mayor, y se compondrá de dos doctores por cada facultad, nombrados por el claustro mayor inmediatamente después de la elección del rector." Se conserva para estos doctores el nombre de consiliarios. El Claustro de hacienda lo forman la mitad de los catedráticos por turno, que durará lo que el rectorado. El Rector lo nombrará el claustro mayor previa postulación de candidatos del menor. La elección "se reglamentará por un estatuto particular, y puede recaer en los doctores médicos y en los filósofos (cuya denominación de maestros queda extinguida), y en los casados." El rector se nombrará cada tres años, el día 10 de noviembre. El maestrescuela sería designado conforme a los cánones y concordatos de las Nación y el nombramiento de Vice-

XUM

cancelario en el caso de que vacare la dignidad de Maestrescuela. "Este nombramiento no se limitará a los doctores más antiguos, sino que podrá recaer en los que han sido rectores y en los catedráticos y jubilados."

"Solamente la Universidad podrá conferir los grados académicos de doctor, licenciado y bachiller." El primero se otorgará a los licenciados que quieran obtenerlo previo el examen correspondiente y a todos los sabios que incorporare la Universidad. Unos y otros tendrán los mismos derechos. La incorporación se hará por acuerdo del Claustro mayor. El grado de licenciado se conferirá a los que hayan concluído los estudios de los colegios y los de la Universidad, y sustentado el examen correspondiente; el de bachiller se otorgará a los que hayan terminado los estudios en los colegios. Los miembros del clero regular, que tengan facultad para ello por sus constituciones y los estudiantes de los Estados podrán recibir los grados de la Universidad con los requisitos que establezca un estatuto particular.

Se reglamentan inmediatamente después los estudios que deberán hacerse en la Universidad, estableciendo que, en esta última se completan y perfeccionan los hechos en los colegios. Las cátedras existentes hasta el momento de la redacción del plan quedan refundidas en las siguientes: En teología, la que se llamaba de Prima de teología, "será de lugares teológicos; la de Escritura conservará su nombre y la de Vísperas será de Historia Eclesiástica." En cánones "subsistirá la cátedra de Vísperas, en que se enseñará la teoría de los cánones acomodada a las iglesias de América y en lugar de la de Disciplina y Prima, se establecen dos cátedras de Fuentes de la disciplina eclesiástica." En Leyes, la cátedra de Prima será primera y segunda de derecho patrio y la de Vísperas será de derecho público. En filosofía, en lugar de la cátedra de Prima se establece una de Zoología. En medicina, las cátedras de Prima, Vísperas y Matemáticas, serán de Medicina legal, la primera, de Medicina hipocrática la segunda y la tercera de Historia de la medicina."

Los exámenes se realizarán: para que los candidatos opten a los grados de bachiller, licenciado, doctor: para obtener una cátedra y para pasar de un curso a otro. Todos ellos, excepto el de doctor deberán concluir con la aprobación o reprobación de los exami-

nados. "En todos los exámenes se señalará una propina moderada a los examinadores y a todos los que deban asistir a ellos."

Entre las disposiciones generales de este plan se destacan estas dos que tienen singular importancia: La del artículo 101 que dice: "El gobierno recomienda a la Academia de Jurisprudencia, al Nacional Colegio de Abogados y a la excelentísima Suprema Corte de Justicia, el mayor empeño y escrupulosidad en los exámenes de los letrados, supuesto que la mayor parte de los vicios que se atribuyen a la administración de justicia, quizás lo son de los que sin tino, sin cordura y sin acierto patrocinan en los tribunales los negocios civiles y criminales, contraviniendo a las Leyes." Y la contenida en el artículo 103 del Plan: "La Nacional y Pontificia Universidad, el Nacional Colegio de Abogados y la Academia de Jurisprudencia, servirán al gobierno, cuando lo estiman conveniente, de cuerpos consultivos, y bajo la responsabilidad de las propias corporaciones darán su dictamen sobre los puntos que se pasaren por el Ministerio de Relaciones a su examen."

Por último hay otras dos que merecen citarse: "Todas las corporaciones a quienes comprende este plan, procurarán en sus ramos respectivos dar anualmente una noticia de las obras que salieren a luz, el juicio o censura de sus doctrinas y las ventajas que puede traer su lectura a los estudiantes de aquel ramo" y otra: "Para las calificaciones literarias, su examen, incorporación, etc., sólo se atenderá a la aptitud y al saber, sea cual fuere el origen y nacimiento; mas cuando se tratare de algún destino o empleo, se tendrán asimismo presentes las leyes vigentes; y si tuviere el agraciado que ponerse al frente de la educación de la juventud, deberá requerirse a más buena conducta y moralidad."

Este plan fué complementado con un "Reglamento" que el claustro de Consiliarios de la Nacional y Pontificia Universidad formuló para la elección del Rector de las escuelas y otro para cátedras y cursos en la Universidad, que contiene los libros de textos que en ellas deben estudiarse. Este último fué aprobado el 16 de febrero de 1835. En la comunicación dirigida al Rector enviándole el Reglamento se dice que los maestros tenían obligación de acomodar las doctrinas "a nuestra posición y costumbres y deberían ilus-

XUM

trar" sus máximas "con autores clásicos antiguos y modernos, omitiéndose aquellos puntos que no están en consonancia con la religión, usos y política de nuestro país."

NUEVOS PLANES DE REFORMA

De la Nacional y Pontificia Universidad de México no quedaron más huellas que un escudo con la imagen de Minerva, y el dibujo, en la égida, de las armas pontificias y algunas alusiones en las obras literarias de la época, las de Payno, entre otras. Mientras, el gobierno legislaba activamente sobre la educación pública en el país. Así, por ejemplo, el 19 de diciembre de 1842 se expide un decreto sobre el arreglo de la educación primaria, que la establece obligatoria y gratuita. Se enseñará a los niños a leer, escribir y las cuatro operaciones aritméticas y la doctrina cristiana. Se establecerá una escuela de niños y niñas por cada diez mil habitantes. Se fundará una escuela normal. Se publicarán cartillas y libros de texto elementales. Se abrirán escuelas para adultos. Será obligatorio el concurrir a la escuela a los niños de siete a quince años de edad y serán penados los padres o tutores que no envíen a sus hijos o pupilos a los colegios primarios. Los conventos pueden organizar escuelas de este tipo, pero los profesores deberían ser aprobados por la Dirección General de Instrucción Primaria que será el organismo que vigile toda la enseñanza de este tipo, que además se establece de acuerdo con el sistema lancasteriano.

El siete de diciembre del mismo año aparece el reglamento del decreto anterior. Se fijan en él las materias que deberán enseñarse en la Escuela Normal. Se advierte que habrá libertad de enseñanza; pero los maestros no atacarán a la religión, ni se permitirá que propalen ideas contrarias a las buenas costumbres, a las instituciones políticas y a las leyes vigentes en el país.

Es importante el Decreto de 18 de agosto de 1843 expedido por don Antonio López de Santa Anna, como Presidente Provisional de la República "con el fin de dar impulso a la Instrucción Pública, de uniformarla y de que se haga cierta y efectiva su mejora presente, como progresivos y firmes sus adelantos futuros." El de-

creto va refrendado por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública don Manuel Baranda. El decreto establece estudios preparatorios uniformes para las cuatro carreras que admite el ordenamiento, a saber: la del foro, la eclesiástica, la de medicina y la de ciencias naturales. Esta última comprendía las de ciencias matemáticas, físicas, químicas y biológicas. La enseñanza preparatoria comprendía el aprendizaje de los idiomas, de la ideología: la lógica, la metafísica y la moral; las matemáticas y la física elementales; la cosmografía y la geografía; la economía política; el dibujo y la cronología, que así se llamaba entonces a la historia. Los estudios se harían en los colegios de San Ildefonso, San Gregorio, San Juan de Letrán, Medicina y Minería.

Los estudiantes de los colegios no tenían necesidad de concurrir a la Universidad. Los profesores de ésta que no tuvieran grupo por las modificaciones que el decreto introducía al sistema de enseñanza superior en la República, tendrían la obligación "de trabajar obras elementales para las materias que correspondan a sus cátedras. Sin perjuicio de este trabajo darán, anualmente, una memoria relativa a las propias materias y un análisis de las obras que hayan publicado y que crean puedan servir para la enseñanza elemental y clásica." (Art. 84 del Decreto). Se confiere a la Universidad el derecho de expedir títulos de bachiller a los examinados en los colegios y otorgar los grados de licenciado y doctor mediante el examen correspondiente. En la Junta General Directiva de la Instrucción Pública, la Universidad estaría representada por el rector.

En la carrera del foro se cursarían las siguientes materias: derecho natural y de gentes, derecho público y principios de legislación, elementos de derecho romano, derecho civil y criminal, derecho canónico, práctica profesional. En la carrera eclesiástica: historia eclesiástica y lugares teológicos, sagrada escritura, teología, estudio de los padres y disciplina eclesiástica y se terminaría con la práctica correspondiente. En la de medicina: anatomía descriptiva y elementos de anatomía general, fisiología y elementos de higiene, farmacia teórica y práctica, patología general y externa e interna, clínica quirúrgica y médica, medicina operatoria, terapéutica médica y materia médica, obstetricia y medicina legal. La carrera de ciencias naturales comprendía el estudio de las matemáticas, la física, la astronomía, la cosmografía, la química, la geología, la geodesia y la orictogno-

XUM

cia, la mineralogía, la botánica y la zoología. Las carreras del foro y la eclesiástica tendrían una duración en sus estudios de seis años. La organización de los estudios de ciencias naturales debería hacerse por un decreto especial "que propondrá al gobierno el director del Colegio de Minería." En esa organización se tendría "por objeto ampliar el estudio de ciencias naturales a la mayor extensión posible; ponerlo al nivel del estado que tienen hoy en Europa y preparar sus adelantos según los progresos que tuviesen los conocimientos que comprenden." (Art. 10 del Decreto).

Para sostener las enseñanzas preparatorias y profesionales se establecían estos arbitrios: "1º Los productos de los bienes que cada uno de los colegiados poseía; 2º las asignaciones que les concedía el tesoro público, y 3º el seis por ciento del importe líquido de las herencias "que hubiere desde la publicación de esta ley, ya sean *extestamento* o *ab intestato* y que no sean directas forzosas... La misma pensión y en su misma cuota proporcional a su importe, pagarán cada uno de los legados y mandas, sean de la clase que fueren. Las herencias vacantes serán también a favor del fondo de instrucción pública." (Artículos 65 y 66). La Junta Directiva General de Estudios en la capital de la República estaría integrada "por el rector de la Universidad de México y rectores de los colegios de San Ildefonso, Letrán y San Gregorio, del director del Colegio de Medicina, del director del Colegio de Minería, del presidente de la Compañía Lancasteriana y de tres individuos de cada carrera nombrados por el gobierno. Era presidente nato de la Junta el Ministro de Instrucción Pública y Vicepresidente el Rector de la Universidad de México. (Art. 78.) Por último se agregaban al colegio de Minería el Museo Nacional y el gabinete de historia natural que ya existían.

El cuadro de la instrucción pública en México se iba completando con la creación de nuevas instituciones. En el año de 1853 se fundaron las escuelas de Agricultura y de Artes y Oficios. Diez años después la Escuela Práctica de Minas y la de Veterinaria. Esta última y la de Agricultura formaron el Colegio Nacional de Agricultura. Su plan de estudios comprendía la enseñanza primaria, la secundaria y la superior. En el mismo año se reinstaló la Compañía de Jesús y se le dieron facultades para abrir colegios; y en 1854 se fundó la Escuela de Comercio.

A fines del año de 1854 se intenta una nueva reforma al sistema de enseñanza en México. Redacta el plan don Teodosio Lares y lo apoya el presidente Santa Anna. Las características de ese ordenamiento son las que en seguida se expresan:

Seguiría impartiéndose la enseñanza religiosa en la escuela primaria. La preparatoria o secundaria constaría de seis años, dividida en dos períodos de tres cada uno. En el primero llamado de humanidades, se estudiaría gramática latina y castellana; historia sagrada y profana, universal y de México y literatura. El segundo período se consagraba a los estudios elementales de filosofía. El plan comprendía psicología, lógica y metafísica, religión y filosofía moral, elementos de matemáticas, física experimental, nociones de química, cosmografía y geografía, francés e inglés. Se expedirían una serie de reglamentos complementarios y en ellos se determinaría la distribución gradual y progresiva de las materias religiosas; "el curso de filosofía (2º año del 2º período) debe comprender el plan todo de la religión y del enlace que tienen entre sí sus verdades y dogmas. La secundaria tendrá academias religiosas para la ampliación de estos estudios." [3]

La enseñanza superior se impartiría en las facultades de Filosofía, Medicina, Jurisprudencia y Teología en tres períodos, que capacitarían al estudiante para obtener los grados de bachiller, licenciado y doctor. La de Filosofía comprendería los estudios de lenguas y literaturas griega y latina y literatura general; historia general y particular de México; historia de la filosofía y un curso comparativo de la filosofía antigua y moderna. Así quedaba integrada la sección de Filosofía de la Facultad. Los estudios en esta sección se harían en dos años para la licenciatura y uno para el doctorado. La facultad comprendía otras dos secciones: la de ciencias físicomatemáticas y la de ciencias naturales. Ambas comprendían seis años de estudio, dos para cada uno de los grados. En la primera se estudiaban matemáticas puras, mecánica, topografía, geodesia, física experimental, geografía y astronomía. La segunda abarcaba las siguientes materias: matemáticas, química, botánica, zoología, mineralogía, geología y paleontología.

Para ingresar a las facultades de Jurisprudencia y Teología se había menester del bachillerato en filosofía. En la de Jurisprudencia, como novedad se implantaba un curso de filosofía del derecho

XUM

en el doctorado. El resto de las materias eran las tradicionales en esta escuela. En la Facultad de Teología se establecían un curso de historia eclesiástica y disciplina de la Iglesia mexicana y otro de historia de las ciencias eclesiásticas, además de los habituales y en Medicina uno de historia de las ciencias médicas.

El plan establecía un ramo llamado de Estudios Especiales "que comprendía profesiones y carreras no sujetas a la recepción de grados académicos, como agricultura, comercio y artes." [4]

Declaró la ley como establecimientos oficiales a las Universidades, institutos, colegios y escuelas especiales. En las Universidades se harían los estudios para alcanzar los grados de licenciado y doctor. Se reconocían oficialmente las Universidades de Guadalajara y de Yucatán. A la de México con su autoridad nacional y pontificia se le reconocía el carácter de central. El bachillerato se otorgaba a los estudiantes salidos de los colegios previo el examen presentado en la Universidad. Se restablecieron las formalidades y pompas inherentes de las funciones y actos universitarios consagrados por la tradición. Las escuelas de Minería, Comercio y Agricultura quedaron incorporadas al Ministerio de Fomento y la Academia de Bellas Artes al de Relaciones Exteriores.

Los Seminarios se incorporaban, a su vez, a las Universidades de la diócesis en que estaban instalados y en caso de no haberla, a la de México. Competía al Ejecutivo la dirección de la enseñanza primaria: pero la técnica y administrativa de la secundaria y superior a la Universidad, "quien la ejercía por medio de un Consejo y de un inspector general de la Instrucción Pública". Por último esta ley, expedida el 19 de diciembre de 1854 ordenaba que la Universidad debería reorganizar sus estudios de acuerdo con los preceptos en ella contenidos y quedar instalada, bajo la presidencia del Consejo de Instrucción el primero de mayo de 1855.

DRAMATICA LUCHA POR LA PERVIVENCIA DE LA UNIVERSIDAD

En realidad el plan "Lares" no pudo llevarse a cabo. El triunfo de la revolución de Ayutla, dando al traste con la administración, Santa Anna restableciendo el federalismo, trajo consigo el dominio,

en el gobierno del partido liberal, enemigo jurado de la Universidad. El presidente Comonfort designa en comisión a los ciudadanos José María Benítez, José María Cortés y Esparza, Blas Balcárcel y Manuel Berzanzo para que estudien las condiciones de la Universidad y propongan remedio para sus males. La comisión visitadora, recurre a los archivos de la Universidad, lee cuidadosamente la crónica, entonces manuscrita del bachiller Cristóbal de la Plaza, se informa de las Constituciones que han regido a la institución por varios siglos, se interesa por los cedularios y otros documentos de su archivo y en 10 de septiembre de 1856 rinde al Ministro de Justicia un largo y bien meditado informe sobre el estado de la institución.

Comienzan los comisionados por hacer una reseña histórica de la Universidad. Hacen la crítica de todas las medidas que se han ideado para su reforma, a partir de la independencia. Afirma que la Universidad se encuentra en un estado más informe, sin duda que el día de su erección y aguarda del legislador le dé nuevo ser y nueva vida para proseguir la carrera que con tanta gloria había comenzado. Los estatutos que la han regido han caído unos en desuso, otros han sido inadaptables a los sistemas de gobierno y otros han quedado atrás en el progreso de los conocimientos humanos. De ahí las múltiples disposiciones que los han modificado, derogado, aclarado, "hasta que el trastorno general que ha conmovido nuestra sociedad y en la rápida sucesión de hombres y partidos que han obtenido el poder en nuestro infortunado país, la Universidad tan brillante, tan honrada en los tiempos pasados, por el lustre que le han dado sus hijos y por estar en consonancia con el sistema político, moral y religioso de su época, hoy es un edificio arruinado en su parte inmaterial y casi en completo aniquilamiento." [5]

Enumera la comisión los estatutos caídos en desuso, a saber, entre otros, los que daban jurisdicción penal al rector; los que establecían los privilegios disputados por el Colegio de Santos, los que establecían la concesión de grados por suficiencia.

Describe el documento después el estado en que se encuentra la Universidad a mediados del siglo pasado. En los bajos se encuentra la capilla, el salón llamado General, en el que se realizan los actos académicos, la vivienda del bedel, las oficinas de la Secretaría y un lugar, cerrado por una verja donde se guardan las antigüedades del museo. En el piso superior la biblioteca, la sala de claustros, el

XUM

Museo Nacional y las aulas, en que se imparten las distintas cátedras. Hacia el exterior, en los bajos, tiendas y habitaciones particulares.

Enumera el informe las funciones religiosas que se realizan en la Universidad. En el aula mayor se pueden contemplar los hombres ilustres que la han honrado por sus letras y los puestos que han ocupado en la Iglesia y el Estado. En esta aula se otorgan los grados y se realizan los actos solemnes de la Universidad y los Colegios. También la presta la Universidad al Estado para la celebración de elecciones populares o para conmemoraciones cívicas, para sesiones de la junta patriótica y de corporaciones establecidas para distintos objetos.

La biblioteca erigida en el año de 1760 por el doctor Beye de Cisneros, se sostiene con el producto de las tiendas que renta la Universidad en los bajos de su edificio. El producto de ellas debería dividirse en cuatro partes: dos destinadas a los sueldos de otros tantos doctores, bibliotecarios, una para reparaciones y aseo y la última para la compra de libros. Sin embargo, dicen los comisionados, "abusivamente se ha estado disponiendo para pago de sueldos de catedráticos en estos últimos años de la parte destinada a compra de libros; siendo así que prohibe real cédula distraer de su objeto tales rentas. A esta biblioteca se pasaron de orden del virrey don fray Antonio María de Bucareli y Ursúa varios y exquisitos documentos de antigüedades mexicanas, y en esa época existían 3,410 volúmenes con varios instrumentos matemáticos y quirúrgicos. Hoy, el inventario formado en noviembre de 1842, asciende el número de volúmenes a 9,131. De las antigüedades que existían en la biblioteca, la mayor parte se pasaron al Museo donde deben conservarse. Si la parte de fondos destinada a compra de libros no se hubiera distraído de su objeto, la biblioteca de la Universidad sería la mejor de las destinadas al público, pues se hallaría enriquecida con multitud de obras que dieran instrucción, tanto a los cursantes como a los profesores que no tienen facultades sobrantes para la compra de todos los autores de una ciencia." [6]

La renta anual que percibía en esa época la Universidad era de 6,368 pesos, 4 reales, 5 granos. La comisión reconoce la probidad del Síndico tesorero que administraba estas rentas, don José María Durán; pero nota falta de método en las cuentas y objeta el pago

que se hace a los doctores por asistencia a las funciones de la Universidad, de cantidades que van de tres pesos, si el que la percibe asiste a la función completa y un peso y cuatro reales si sólo concurre a una parte de ella. Estima la comisión que estas cantidades, sobre ser indecorosas, no hay autorización legal para cubrirlas y por lo tanto juzga que "el gasto es abusivo".

Pasa a discutir la comisión las ventajas de la enseñanza libre, decretada en Francia por la Asamblea Legislativa en 1848 y propone "que si se adopta en nuestra patria el principio de la enseñanza libre, sea en toda su latitud ilimitada, sin trabas ni restricciones. Subsistan en buena hora las universidades y colegios mantenidos por el Estado; pero el programa de estudios y el tiempo que dure la enseñanza en una facultad sea enteramente libre y al arbitrio de los maestros. Esto no quiere decir tampoco que el gobierno como representante de la sociedad no vigile al profesorado, impidiendo la introducción de doctrinas perniciosas a la moral y al orden establecido y exigiendo algunas calidades en los maestros, que den garantías a la misma sociedad. Tampoco pretendemos que la libertad de enseñanza se extienda al ejercicio de las facultades literarias: esto sería abrir una ancha puerta al charlatanismo. Si somos partidarios del gran principio económico político de la libertad del trabajo, y en consecuencia rehusamos los gremios, los privilegios y toda traba que se le imponga, esto es, en cuanto a las profesiones industriales, en las que el único e imparcial juez es el público, que da en el mercado la preferencia a lo mejor y más barato; pero en las literarias no sucede lo mismo, y en ellas no tiene más título de suficiencia el que las ejerce, sino el que le da la ley . . . Deben existir, por lo mismo, cuerpos sinodales para los exámenes profesionales, pero en los que sólo se exija la capacidad y aptitud perfectamente acreditadas del sujeto. Estos cuerpos no deben ser los mismos de la enseñanza; pues esto sólo bastaría para monopolizarla cerrando la puerta de las facultades a los alumnos de las escuelas rivales." [7] Concluye la comisión visitadora que la Universidad debe reformarse, "para que llene las exigencias de un siglo ilustrado y que camina aceleradamente por la vía del progreso" y que toca al Presidente, con el buen juicio que se le reconoce "decretarlas y ponerlas en ejecución, adquiriendo así un título al reconocimiento público, y aplicándose a una obra de tanto

XUM

interés para todas las clases estudiosas de la sociedad y de tan vital importancia para la nación."

Este informe, que descubre la pura cepa liberal de los firmantes, no fué tenido en cuenta por el presidente de la República, don Ignacio Comonfort, ya que el 17 de septiembre de 1857 expide un decreto que pone nuevamente fin a la Universidad. En él se dispone "que el edificio, libros, fondos y además bienes que le pertenecen, se destinan a la formación de la Biblioteca Nacional, que había sido creada por un decreto de 30 de noviembre de 1846, y a la mejora de la misma." El rector de la Universidad debería entregar al del Museo Nacional, por inventario pormenorizado, el edificio de la Biblioteca y todo lo que pertenecía a la Universidad. El director del Museo, que será también de la Biblioteca Nacional, formularía el reglamento de ambas instituciones "consultando lo conducente a la conservación, ampliación y mejora de ellos." Dispone además, que "todos los impresores de la capital tendrán la obligación de contribuir para la Biblioteca con dos ejemplares de cualquier clase que se publiquen; el impresor que faltare a esta prevención se le impondrá gubernativamente una multa de veinticinco a cincuenta pesos, que ingresará a los fondos de la misma biblioteca. [8]

El rector de la Universidad, don José María Díez de Sollano, se enteró del decreto de clausura por su publicación en *El Monitor*, el 19 del mismo mes de septiembre. Ni tardo ni perezoso, se aprestó a defender a la Universidad del gravísimo peligro que la amenazaba. Convocó a claustro pleno, al que asistieron veinticuatro doctores. En él se nombró una comisión que quedó integrada por don José Bernardo Couto, don Agustín Carpena y don Urbano Fonseca para que entrevistaran al presidente de la República. Redactó don José Díez de Sollano una exposición para exponer la situación del plantel que regía al presidente de la República y al arzobispo de México y propuso un plan de reformas a la organización de la Universidad.

En síntesis el doctor Díez de Sollano decía: Que no había razón para extinguir la Universidad para establecer una biblioteca cuando, cabalmente, aquélla tiene emprendida y muy adelantada la reposición de su biblioteca pública. En ella se ha reparado toda su estantería, que almacena cinco mil quinientos volúmenes, que serán acrecentados con los que se han pedido a Europa o se han adquirido en Méxi-

co, en un número que sobrepasa a los mil ejemplares de las obras más importantes en todos los ramos.

Alega el rector, que la Universidad es el cuerpo científico más antiguo de cuantos existen en la República, puesto que ha desempeñado su cometido por más de trescientos años con "historia y gloria." Cuenta además con la sanción del Romano Pontífice. Su historia está "hermanada con las más célebres y esclarecidas Universidades de Europa. Su nombre ha sido siempre respetado por los sabios de todos los países: en la serie del largo catálogo de eminentes hijos que enumera, se marcan no pocos cuyos nombres forman el orgullo nacional por la parte científica, figuran allí mismo los hombres más distinguidos de todas en toda carrera literaria, de suerte que sin temor de ser desmentido puede asegurar que esta Universidad cuenta con los más gloriosos antecedentes, que la historia está completamente enlazada, mejor dirá, forma la historia de la ilustración del país y que México puede sin rubor presentar a la faz del mundo la prueba de una sólida y brillante ilustración en la historia de la Universidad." [9] Agrega además, el rector, sepultaría en el olvido las glorias nacionales de primer orden que son las literarias y pide al presidente extienda su mano protectora hacia esta corporación, ya que ella confirmará prestando, sus eminentes servicios a las Letras, al Estado y a la Iglesia.

En escrito de 23 de septiembre de 1857, el señor Díez de Sollano protesta por la disposición contenida en el decreto de supresión, ya que: "además de la clausura incluye y abraza la confiscación de todos sus bienes; la renovación y destitución de todos sus empleados y arroja sobre los dignos miembros que la componen una bochornosa maniobra de desdoro e ignominia." [10]

El plan que propone el rector "para la restauración de la Universidad" en líneas generales es el siguiente:

Habrá tres cátedras para cada una de las ramas de Sagrada Teología, Jurisprudencia, Medicina y Filosofía; tres para la de Bella Literatura, una de ellas será de filología, otra de análisis de los clásicos, y la tercera de estudios de los autores griegos para lo que será menester fundar una cátedra de estudio de la lengua griega. Las de teología, medicina y jurisprudencia se organizarán de una manera análoga a la que estableció el plan del año de 1834. El estudio de la filosofía se hará a través de una cátedra en la que se rea-

XUM

lice el estudio comparativo entre la filosofía antigua y la moderna; otra de metafísica y de la física comparada con la matemática y la última de la matemática y sus varias aplicaciones. Las lecciones serán públicas, semanarias y de dos horas de exposición.

Después de seis años de estudios se votará en el claustro, secretamente y por cédulas, si el estudiante es acreedor a ser condecorado con la borla de la facultad, o si no la tuviere con la de la facultad más análoga. El maestro que no tuviere la borla podrá conseguirla después de tres años de enseñanza si sus discípulos hubieren aventajado o realizado algún esfuerzo notable. Lo mismo la podrá obtener cualquier persona que hubiere realizado obra de extraordinaria distinción.

Para estimular a profesores y alumnos en su trabajo académico se les invitará a leer trabajos en sesiones públicas. Estas disertaciones se publicarán en las memorias de la Universidad. Se recomendará a los maestros que redacten sus lecciones, como medio de elaborar obras adecuadas a la enseñanza en todos los ramos.

Habrá cinco claustros formados por los doctores de las facultades de teología, derecho canónico, derecho civil, medicina y filosofía. Para formarlos en un principio se incorporarán a ellos los doctores que sean necesarios hasta completar un grupo de diez. Presidirá cada claustro el decano. En ellos se discutirán las obras o disertaciones de los profesores que merezcan ser incorporadas a las Memorias.

Los grados menores se conferirán de acuerdo con el reglamento que al efecto se apruebe. "Serán requisito indispensable para toda carrera literaria, sea esta cual fuere." [11] Los grados mayores serán el de profesor, el de licenciado y el de doctor. "Sin el primero, nadie podrá ejercer su facultad, sin el segundo, nadie podrá ser catedrático de ella en los colegios, y el tercero se requiere para ser rector de cualquier colegio y para lo demás que hasta hoy se ha requerido. [12] Para obtener el grado de licenciado, el candidato deberá pasar el examen que hasta entonces se ha llamado de "noche triste", previa la disertación que en los términos académicos de entonces se llamaba "repetición". Las cátedras debían cubrirse por oposición.

Los fondos de que disponía la Universidad, serían administrados en la misma forma. El presupuesto era de diez mil pesos, distribuído de la siguiente manera:

Pago de las cátedras de teología, jurisprudencia, medicina, filosofía y literatura a $ 500.00 anuales cada una	$ 9,000.00
Para la de griego a $ 400.00, la de mexicano y otomí a $ 300.00	1,000.00
	$ 10,000.00

La biblioteca continuaría dando servicio eficaz al público y se prestaría atención especial al enriquecimiento de sus acervos.

A las activas gestiones de don José María Díez de Sollano y de la comisión nombrada por el claustro de la Universidad, el gobierno del presidente Comonfort respondió con un seco "no ha lugar" a la derogación del decreto de clausura, en oficio de 26 de septiembre, misma fecha del proyecto del plan. El rector sigue haciendo gestiones desesperadas para mantener viva la Universidad. Consulta al arbozispo de México sobre el destino que se dará a los paramentos, vasos sagrados y demás pertenencias de la capilla universitaria. Redacta, para el gobierno una brillante defensa a los catedráticos y funcionarios de la Universidad. Dice que este plantel tiene fondos que derivan de donaciones y de legados de particulares; "que los doctores han hecho algunas donaciones condicionales, esto es, única y exclusivamente al establecimiento, por lo que, destruído éste, parece muy racional que proporcionalmente sean indemnizados, no sólo por este motivo, sino también por el de propinas que a sus fondos han introducido y por supuesto que no pueden percibirlas en lo sucesivo, a lo menos deben considerarse acreedores a las cantidades de que con tal carácter se desprendieron, así como de las señaladas para sus honras en su fallecimiento." [13]

A pesar de todo prevaleció el criterio político y la Universidad fué legalmente suprimida en el año de 1857 por la administración liberal del presidente Comonfort.

Cambia la situación política en el país, cae el régimen liberal para ser substituído por el conservador que preside el presidente Félix Zuloaga. Triunfan con él las ideas del rector José María Díez de Sollano, que logra la derogación del decreto del 14 de septiembre de 1857, por otro decreto de 5 de marzo de 1858. En el se ordena que "el rector que entonces funcionaba recibirá cuanto pueda pertenecer a la Universidad, en los mismos términos en que se verificó

XUM

la entrega y procederá a reorganizarla con arreglo a sus constituciones y a lo que en este decreto se dispone" que es, en resumen lo que Díez Sollano propuso en 26 de septiembre anterior: "Los doctores de la Universidad procurarán el adelanto y perfección de los conocimientos humanos en la ciencia a que cada uno de ellos se haya dedicado". Esto se realizará por medio de las cátedras que impartan y además, por la lectura de trabajos en sesiones públicas, de redacción de obras de texto y de consulta. Habrá un certamen literario anual a que convocará el rector. Los doctores escribirán las biografías y harán el elogio de sus compañeros fallecidos en el término de cada años.

El claustro pleno mantendrá relaciones con las sociedades científicas, las corporaciones e instituciones literarias del interior y de fuera de la República. Por medio de un inspector se enterará, trimestralmente del estado en que se encuentran los colegios y establecimientos públicos y particulares de estudios preparatorios. Ordenará la formación de un registro general de estudiantes. Vigilará la redacción de la memoria y publicación de los anales. Propondrá, el claustro las reformas necesarias a los estatutos y reglamentos.

El Claustro estará dividido en cinco secciones:

1ª de teología;
2ª de derecho canónico;
3ª de derecho civil;
4ª de medicina;
5ª de filosofía, humanidades o literatura.

Cada sección estaría presidida por su decano y tendrían los componentes del claustro dos reuniones mensuales. Las funciones de cada sección serían: estudiar y aprobar los métodos de enseñanza en su respectiva jurisdicción y determinar los libros de texto que deberían usarse en las cátedras. Visitar por medio de inspectores las clases para cuidar de que en ellas se cumplieran los métodos prescritos y hubiera el orden debido y la exactitud en sus titulares; formular las ternas para los catedráticos substitutos. Las cátedras se cubrirán por oposición. El decreto establece las siguientes cátedras, dotadas con quinientos pesos anuales cada una: de Sagrada Escritu-

ra; de historia y disciplina eclesiástica y particular de México; de estudio de los Santos Padres de la Iglesia y apología de la religión, de derecho canónico y público eclesiástico; de estudios fundamentales sobre el derecho romano comparado con el patrio; de estudio de los códigos; de medicina legal y moral médica; de historia filosófica de las ciencias médicas; del estudio comparativo entre la filosofía antigua y moderna; de historia general y particular de México; de literatura antigua y moderna. Cuatrocientos pesos se pagarían a los profesores de lengua griega y estudio de los clásicos griegos y latinos y de idioma mexicano y otomí.

Se determinaba que las cátedras eran de perfección y que deberían asistir a ellas los que aspiraran al grado de licenciado o de doctor y los que tuvieran el propósito de consagrarse a la enseñanza "los cuales serán preferidos, en igualdad de circunstancias a los que sin este requisito solicitan alguna cátedra en la Universidad." Las cátedras se otorgarían por oposición: "cada candidato propondrá el plan de su enseñanza con los fundamentos en que lo apoye." Las lecciones serían públicas de dos horas a la semana. A ellas podrían concurrir aun los que no estuvieren inscritos además de los cursantes en las varias. "Los que por seis años hubieren servido estas cátedras y desempeñado bien sus deberes, con calificación del claustro pleno e informe de la respectiva facultad, obtendrán como premio el grado de doctor en ella y si ya lo tuvieren el de la más análoga." [14]

Se les considera en este plan grande importancia a las disertaciones y conferencias que profesores de cada facultad deberían dar por turno semanariamente, con asistencia del rector y de comisiones del claustro a que perteneciera el sustentante. Los grados menores, el bachillerato, serán requisito indispensable para toda carrera literaria y sin ellos no se podrá matricular ningún estudiante a las facultades. Los mayores son como en el proyecto inicial de Díez de Sollano el de profesor, el de licenciado y el de doctor. "Sin el primero nadie podrá ejercer su facultad, sin el segundo nadie podrá ser catedrático de ella en la Universidad y el tercero se requiere para ser rector." El Colegio de Abogados y el Consejo Superior de Salubridad se consideran como corporaciones agregadas a la Universidad, y tendrían en ella lugar para sus reuniones y actos. La biblioteca será pública y se atenderá a los lectores en un turno matu-

XUM

tino y otro vespertino. Los fondos de la Universidad continuarían a su cargo como estaban antes de su extinción y quedarían destinados a los objetos siguientes: 1º al pago de catedráticos y empleados en los términos del presupuesto; 2º a los gastos de conservación y reparación del edificio; 3º a las funciones religiosas, sufragios de los doctores que fallecieren; 4º a los gastos de secretaría, cobranzas, asistencias y otros menores; 5º al pago de bibliotecarios y dependientes, compra de libros y suscripción a publicaciones periódicas, científicas extranjeras; 6º al importe de la impresión de los anales de la Universidad. Por último el gobierno se reservaba el derecho de recompensar, de una manera particular los grandes e importantes servicios que pudieran prestar los miembros de la Universidad a la educación e instrucción pública.

Con este plan la Universidad volvió del estado en que se encontraba antes de la promulgación del Plan de Tacubaya. Pero los tiempos eran aciagos, poco le duró al benemérito rector Díez de Sollano la alegría de haber dado forma a su proyecto de organización de la Universidad. Invadido México por las tropas de Napoleón, establecido el imperio de Maximiliano en una parte del país, el propio jefe del gobierno se encarga de dar fin, de derecho, a la Universidad. En carta dirigida a su Ministro de Instrucción Pública y Cultos, don Manuel Siliceo, Maximiliano le dice: "Es mi voluntad que la instrucción pública, aprovechando la experiencia adquirida por los pueblos más adelantados, sea puesta en el Imperio mexicano bajo un pie que nos coloque al lado de las primeras naciones. — Como principal guía de sus propuestas, deberá usted tener presente que la instrucción deberá ser accesible a todos, pública y, a lo menos en cuanto se refiere a la instrucción primaria, gratuita y obligatoria. La instrucción secundaria deberá ser organizada de manera que ofrezca por un lado a la clase media de los ciudadanos la educación general correspondiente; por el otro, que sirva de base necesaria para los estudios superiores y especiales, debiéndose considerar para esto como uno de los más esenciales el estudio de las lenguas clásicas y vivas y el de las ciencias naturales. Las primeras, que son la base de la educación humanitaria, constituyendo al mismo tiempo un inapreciable ejercicio intelectual, siendo además en el día el estudio de las lenguas cultas vivas, absolutamente indispensable para un pueblo que quiere tomar parte en los acontecimientos

del mundo, y mantener relaciones activas con otros pueblos particularmente refiriéndose a la situación geográfica excepcional del país. En fin, el cultivo de las ciencias naturales es la señal de una época dirigida hacia la realidad, porque nos enseña a ver las cosas que nos rodean, como son en sí y a emplear todas las fuerzas del universo en servicio de la voluntad humana. Además quiero que se ponga la debida atención en la educación física y en su armónico desarrollo. — En cuanto a los estudios superiores y profesionales, pienso que para cultivarlos ventajosamente, son precisas escuelas especiales: lo que en la Edad Media se llamó Universidad, ha llegado a ser hoy una palabra sin sentido. Al establecer esas escuelas especiales, deberá usted cuidar que en la diversidad de estudios profesionales sean representados todos los ramos de las ciencias teóricas y prácticas y de las artes. — Quiero que la atención de usted sea dirigida hacia el cultivo de una ciencia muy poco conocida en nuestra patria, es decir, la filosofía, porque ésta ejercita la inteligencia, enseña al hombre a conocerse a sí, y a reconocer el orden moral de la sociedad como una consecuencia emanada del estudio de sí mismo. — En lo referente a la instrucción religiosa quiero también indicarle mis ideas. La religión es cosa de la conciencia de cada uno, y cuando menos se mezcla el Estado en cuestiones religiosas, tanto más fiel queda a su misión. Hemos libertado a la Iglesia, a las conciencias, y quiero asegurarle a la primera el pleno goce de sus legítimos derechos, y al mismo tiempo la entera libertad en la educación y formación de sus sacerdotes, según sus propias reglas, sin ninguna intervención del Estado; pero a ella le corresponden también necesariamente, deberes a los cuales pertenece la enseñanza religiosa, en cuya enseñanza el clero del país, desgraciadamente no ha tomado así ninguna parte hasta ahora. En consecuencia, se inspirará usted en sus proyectos y propuestas del principio que la instrucción religiosa en las escuelas primarias, secundarias, debe darse por el respectivo párroco, según libros aceptados por el gobierno. — Los exámenes en todos los establecimientos de instrucción deberán ser arreglados según un nuevo plan, practicados con severa exactitud, y siempre absolutamente públicos; pero si por un lado queremos en el porvenir exigir de nuestra juventud estudiosa una instrucción sólida y verdadera, por el otro nos impone también esta exigencia la obligación de proporcionar distinguidos profesores para el estableci-

XUM

miento de escuelas normales, a las cuales llamará usted las mayores inteligencias del país y del extranjero; y como segunda necesidad, señalo a usted la de facilitar buenos libros de instrucción que encomiendo particularmente a su cuidado." La carta está fechada el día 11 de junio de 1865. El jefe de un gobierno conservador, se pasaba así a las filas de un gobierno liberal, al que combatía a sangre y fuego. No sólo sino que, en decreto de 30 de noviembre de 1865, hacía tabla rasa de lo que su propio partido había hecho en 1858 y daba validez a lo hecho por Comonfort en 1857. El decreto de Maximiliano dice: "Art. 1º Se derogan todos los acuerdos y resoluciones dictadas por Nos o por la Regencia del Imperio, que de cualquier manera se opongan a lo prevenido en el artículo 1º de la ley de 14 de septiembre de 1857, que suprimió la Universidad de México y que se declara vigente. — Artículo 2º El actual rector de esta corporación entregará dentro de ocho días por inventario todos los efectos contenidos en el edificio y que hayan estado a su cuidado, a la persona nombrada por Nos para recibirlos."

Así terminó la tragedia de la Universidad en el siglo XIX. De la historia suscintamente relatada en páginas anteriores, se desprenden las siguientes conclusiones:

1º La acción en pro o en contra de la Universidad fué esencialmente política. El partido conservador hizo cuestión de principio su defensa, el liberal su aniquilamiento.

2º Los decretos que extinguen la Universidad realmente borran el nombre, pero dejan vivas muchas de las instituciones que la integraban: las escuelas de medicina, derecho, ingeniería.

3º Con el nombre de la Universidad quiere acabar el partido progresista con la enseñanza de la teología y de la filosofía escolástica que en realidad habían venido muy a menos en la Universidad desde el siglo XVII, por el auge que habían alcanzado los seminarios fundados por canon expreso del Concilio de Trento y que habían arrebatado a las Universidades la preparación de los sacerdotes seculares.

4º Eliminada la enseñanza de las Artes, de acuerdo con el tipo humanista, la segunda enseñanza quedó sin contenido. El problema de la enseñanza en el siglo XIX radicó precisamente, en cómo dar

forma al nuevo tipo de escuela que capacitara al estudiante para seguir cursos superiores.

5º Desde la reforma del doctor Mora se confió a los Colegios Mayores la misión de resolver este problema, que quedó al fin solucionado originalmente, con la fundación de la Escuela Nacional Preparatoria, al triunfo de la República.

6º Hubiera sido deseable para la educación superior en México, que el problema de la Universidad no se hubiera planteado y resuelto en el siglo XIX en términos políticos sino académicos y que, como el propio don Justo Sierra lo afirma, se hubiera reformado la institución y no extinguido como sus enemigos pretendieron, aunque esta supresión haya quedado reducida al nombre, a las materias de contenido religioso y a una serie de actos, ceremonias, inherentes a toda universidad, lo que ha dado por resultado que al reinstalarse, la nueva Universidad ha carecido de una tradición ininterrumpida que da fuerza a toda institución respetable. Muchos de los tropiezos que ha sufrido la Nueva Universidad se han debido a la falta de esta continuidad histórica.

7º Al romperse el nexo entre todas las escuelas que constituían la Universidad en el año de 1865, se creó un estado de anarquía que influyó apreciablemente en la educación superior de nuestro país.

8º Al reinstalarse la Universidad Nacional en 1910, el pie veterano de ella fueron los planteles que habían sobrevivido a los acontecimientos del siglo XIX y renació la filosofía en los planes de estudio de la flamante institución.

RESURRECCION DE LA UNIVERSIDAD

Al triunfar la República en el año de 1867, el estado de la educación superior era el siguiente: la Universidad suprimida de nombre, eliminados los estudios teológicos, metafísicos y filosóficos; pero existentes las escuelas en que se cursaban las profesiones liberales: juriprudencia, medicina, ingeniería. La educación secundaria se encontraba, prácticamente desorganizada, corría a cargo de lo que quedaba de los Colegios Mayores, particularmente del de San Grego-

XUM

rio. Todos estos planteles dependían del Ministerio de Justicia. Subsistía la Escuela de Comercio, fundada hacía poco y dependiente también de ese Ministerio, y la de Agricultura y Veterinaria, que pertenecía al cuadro de actividades de la Secretaría de Fomento.

Para organizar la educación pública en todos sus aspectos se expidió la Ley de 2 de diciembre de 1867. En ella se afirmaba la fe en la instrucción. La ilustración en el pueblo "es el medio más seguro y eficaz de moralizarlo y de establecer de una manera sólida la libertad y el respeto a la Constitución y a las leyes. Determinaba una orientación filosófica en la enseñanza: el positivismo. Había que sustituir una doctrina, la católica, por la positivista, aunque en la organización del sistema "se sacrificó por eso la triste religión de la humanidad tan caramente postulada por Comte. Pugnaba en su contra el principio político liberal llamado de libertad de conciencia. Pero los positivistas mexicanos siempre echaron de más el vacío y, por eso, hombres como Sierra hablaban a cada rato de la religión de la ciencia, y se referían a su capilla como si se tratara de una iglesia, Babel, a donde Dios, es decir la Verdad ha bajado para reunir al disperso género humano con los vínculos de un lenguaje, sólo el lenguaje universal de la ciencia" —como acertadamente expresa O'Gorman— citando a Sierra. [15]

El fundamento del plan de la enseñanza secundaria o preparatoria se encontró en el estudio basado en la serie lógica de las ciencias; en la abstención a las inaccesibles e inútiles investigaciones de causas eficientes y esencias; fe en las leyes de invariable sucesión, de constante coexistencia y de relativa similitud de los fenómenos. El propósito de los autores del plan era habituar la conducta de los educandos a la previsión científica, fundamento de la actividad racional. Así nace la Escuela Nacional Preparatoria. Su lema será el positivista "Libertad, Orden y Progreso", que se cambia después en "Amor, Orden y Progreso". La base del estudio serán las ciencias, sin embargo, se da un sitio no muy prominente a la metafísica, las lenguas clásicas y la ideología. En Jurisprudencia subsiste el derecho eclesiástico.

La Ley Reglamentaria de 24 de enero de 1868, modifica un tanto el plan original. Hace obligatoria, por ejemplo, la metafísica para los que deseen continuar estudios de derecho. Establece, en cambio los estudios de Historia General y de México como obligatorios

para todos los estudiantes. Se concebía a la Preparatoria como un tránsito para todas las profesiones y vaciaban los estudios de una a otra carrera.

Se expide una nueva Ley en 15 de mayo de 1869, que se reglamenta en 9 de noviembre del mismo año. En ella se establece una Preparatoria única y se suprime del plan de estudios la metafísica y el derecho eclesiástico. Se perfecciona en ambos ordenamientos la aplicación del positivismo a la segunda enseñanza.

En 1880 se inicia una ofensiva contra el positivismo como doctrina que da vida a la enseñanza. Nace de la discusión apasionada de un texto de Lógica, el de Bain, que pretende ser sustituído por el krausista de Tiberghien. El ministro Mariscal apoya el segundo contra el primero. "Ya una junta de profesores de la Preparatoria había atacado al texto de Bain imputándole tres cargos capitales. Primero, abogaba, decían, por un sistema corruptor que niega la posibilidad de una vida de ultratumba; segundo, era anticonstitucional, porque implicaba un ataque a la libertad de conciencia y, tercero, la opinión pública lo había condenado. El ministro Mariscal, es decir, el gobierno, hizo suyas estas críticas, y pasando a más, creyó no extralimitarse, al señalar el texto que substituiría al repudiado". [16]

Por esta época hace su aparición don Justo Sierra, defensor entonces del positivismo, combatido incluso, por funcionarios oficiales. La puntería va dirigida a suprimir la Escuela Nacional Preparatoria. Sierra pide, entonces, la resurrección de la Universidad. En la Cámara de Diputados una comisión que presidía don Manuel Payno consultaba la supresión de la Preparatoria, de la Escuela de Agricultura y la de Bellas Artes: "Si para algo sirve la observación y la experiencia, ésta nos enseña que tales establecimientos, mientras no se sistemen de una manera conveniente, no podrán desempeñar el objeto para que fueron creados. Si el sistema que domina en el plan de estudios y sus reformas es el escolar, de nada sirve la Preparatoria. Es una especie de garita donde se detiene el alumno cinco años, al cabo de los cuales piensa en dedicarse a una carrera especial o no dedicarse a ninguna." Habla la Comisión de un plan que el gobierno presentaría en breve para dar una mayor consistencia a la educación pública. En efecto, el ministro don Ezequiel Montes publicaba en abril de 1881 un proyecto de *Ley orgánica de instrucción pública*. Don Justo Sierra lo ataca y propone el resurgimiento

XUM

de la Universidad. Veamos lo que dice O'Gorman sobre este proyecto de ley del maestro Sierra:[17] "Si Sierra quería Universidad, la querría positivista; si en ella quería salvar a esa doctrina, querría a la nueva institución independiente desde el punto de vista académico; si, en fin, quería que el positivismo continuara gozando de favor oficial, querría que la Universidad formara parte del gobierno. Pues bien, el proyecto de Sierra responde con precisión a estas tres vitales exigencias. El artículo 7º consagra la adopción del positivismo como doctrina básica de la instrucción universitaria; el artículo 2º declara la emancipación científica de la proyectada Universidad, y el artículo 6º enuncia cuáles habían de ser los lazos que la estructuraran dentro de la administración pública."

La Universidad había adquirido sentido nuevo en la segunda mitad del siglo XIX. Las vicisitudes que habían padecido planteles de este género, la Sorbona *in capite* se habían allanado. Las universidades alemanas eran centros de gran importancia científica. La enseñanza universitaria, adquiría, en el vecino país del norte, los Estados Unidos, un gran desenvolvimiento. ¿Era posible que México no tuviera una institución de esta naturaleza? ¿Podía la enseñanza superior continuar desarticulada y a merced de los caprichos del poder público? Don Justo Sierra, que pedía el restablecimiento de la Universidad como diputado al Congreso federal, había de realizar su sueño como Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, treinta años después.

La Universidad Nacional fué reinstalada solemnemente el día 22 de septiembre de 1910, en acatamiento de su Ley constitutiva expedida el 26 de mayo de ese mismo año. Quedó integrada por las Escuelas Nacionales Preparatoria, de Jurisprudencia, de Ingenieros, de Bellas Artes (en lo concerniente a la enseñanza de la Arquitectura) y de Altos Estudios. Quedarían bajo su dependencia otros institutos superiores: los que fundaran con sus recursos propios previa aprobación del Presidente de la República y los que incorporare en lo futuro. El gobierno de la Universidad estaría constituído por el rector y el Consejo Universitario.

La inauguración fué uno de los actos más solemnes de las fiestas conmemorativas del primer centenario de la Independencia. Concurrieron a ella representantes de las universidades extranjeras. Y el nuevo centro de estudios nació bajo el patrocinio de las hermanas

de Salamanca, París y California. El discurso inaugural pronunciado por el Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes don Justo Sierra, ha sido una de las oraciones académicas más notables que se hayan pronunciado en México. Don Edmundo O'Gorman en su artículo "Justo Sierra y los orígenes de la Universidad en 1910" le ha dado toda la importancia que ese discurso tiene en la historia de las ideas de nuestro país y ha valorado lo que significa en el pensamiento de su autor.

Los viejos y tradicionales enemigos de la Universidad no se daban, sin embargo, por vencidos. A la añeja pugna de liberales y conservadores, que había significado para la Universidad la alternativa de muerte y resurrección en el siglo XIX, se sumaban ahora otros elementos que no veían con buenos ojos la reinstalación de un plantel que tenía una tradición varias veces secular. Don Justo Sierra había cuidado bien de expresar en su discurso que la Real y Pontificia Universidad no era el pasado de la recién nacida y había hecho la crítica de los métodos de enseñanza que se seguía en la Universidad virreinal. Crítica apasionada y que respondía a la manera de entender la Edad Media mexicana de los discípulos, aunque estuvieran ya un tanto emancipados, del positivismo. No todo el mundo podía comprender esta sutil diferencia, entre lo pasado y lo antepasado. La enemiga contra todo lo que recordara la dominación española quedaba en pie y a ella venían a sumarse otras pasiones que ya actuaban en la vida pública del país. Los positivistas veían en la nueva institución una amenaza contra el sistema que, con más o menos integridad en su ideario, había dominado en la enseñanza pública de México y no perdonaba que se abrieran las puertas del templo a la implorante por tantos años expulsada de su recinto. Otro grupo argüía que en un país de analfabetas no se explicaba la existencia de una Escuela de Altos Estudios, en donde se iba a enseñar la ciencia pura por eminencias extranjeras como el antropólogo Franz Boaz o el botánico Reiche. Las dos piedras de toque seguirían siendo, dentro de la Universidad, la Escuela Nacional Preparatoria y la de Altos Estudios. Las demás como tenían un fin concreto, el de formar profesionistas, y habían subsistido a pesar de no existir la Universidad, no eran objetadas.

XUM

Dos meses después de reinstalada la Universidad se iniciaba en Puebla el movimiento revolucionario contra el gobierno que la había creado, y triunfaba en el mes de mayo de 1911. A los enemigos de la flamante institución se sumaban ahora los del régimen desaparecido. No es extraño, pues, que al discutirse el presupuesto de egresos para el ejercicio de 1913, en los últimos meses del año precedente se haya desatado en el Congreso una violenta oposición contra las partidas que garantizaban el sostenimiento de la Universidad y, en especial, las referentes a la Escuela de Altos Estudios y se propusiera su supresión. Don Ezequiel A. Chávez, colaborador de don Justo Sierra en el proyecto de reorganización de la Universidad y diputado por entonces, hizo la defensa de la institución y, ayudado por otros representantes, logró se salvaran las partidas correspondientes.

El año de 1914 se inició con una reforma fundamental en el Plan de Estudios de la Escuela Preparatoria, alma de ella fué don Pedro Henríquez Ureña y la autoridad encargada de implantarla, don Nemesio García Naranjo, Secretario de Instrucción Pública en el gobierno de Huerta. Al viejo plan barrediano, sostenido hasta entonces en sus principios fundamentales, se le incorporaron una serie de cátedras traídas del campo de las humanidades. La anunciada incorporación de la Filosofía a la Universidad, no fué sólo en el *curriculum* de la Escuela de Altos Estudios. Se creaban ahora unas conferencias en la Escuela Preparatoria en las que don Antonio Caso expondría los problemas filosóficos vistos a la luz de la filosofía de la intuición, que el maestro explicaba por entonces, con entusiasmo. Se darían, además, a los estudiantes preparatorios conferencias sobre Historia del Arte. Las clases de Historia de México e Historia General merecían la atención del autor del nuevo plan, dando a estas enseñanzas la importancia que no habían tenido en épocas precedentes. Se fundaba una cátedra de literatura mexicana e iberoamericana. Un grupo nuevo de catedráticos, discípulos de Pedro Henríquez Ureña, traían un aliento de juventud y de esperanza a la Escuela Preparatoria. El maestro confesaba que el nuevo Plan no era simplemente una adición de nuevas enseñanzas al antiguo de la Preparatoria, sino que se proponía en realidad un cambio en las

tendencias de la enseñanza Preparatoria, una inyección de humanismo, a la instrucción marcadamente científica de la época anterior. El nuevo Plan fué flor de un día.

JULIO JIMÉNEZ RUEDA,
Universidad de México.

NOTAS

1 O'Gorman, "Justo Sierra y los orígenes de la Universidad en 1910", en *Filosofía y Letras*, revista de la Facultad de Filosofía y Letras, No. 33, enero-marzo de 1949, p. 35.

2 *Historia de América española*, tomo III, México. Editorial S. Calleja Madrid, 1924, p. 370.

3 O'Gorman, *op. cit.*, p. 44.

4 O'Gorman, *op. cit.*, p. 45.

5 Documento XII. Ministerio de Justicia. Negocios Eclesiásticos e Instrucción Pública en Apéndice a la *Crónica de la Real y Pontificia Universidad*, de Cristóbal Bernardo de la Plaza. México, 1931, pp. 433-445.

6 Apéndice cit., pp. 441-442.

7 Apéndice cit., p. 445.

8 Documento XIV en apéndice de la obra citada, p. 446.

9 Documento No. 2 en el apéndice ya citado, p. 449.

10 Documento No. 4, en el apéndice ya citado, p. 450.

11 Plan, en el apéndice referido, p. 455.

12 *Op. cit.*, p. 455.

13 *Op. cit.*, p. 459.

14 Apéndice citado, p. 664.

15 "Justo Sierra y los orígenes de la Universidad en 1910", en *Filosofía y Letras*, tomo XVII, número 34, abril-junio de 1949, p. 223.

16 O'Gorman, *op. cit.*, p. 232.

17 O'Gorman, *op. cit.*, p. 235.

XUM

Un notable estudio argentino sobre Julián del Casal

Glosa de aniversario

La resonancia literaria que Julián del Casal ha tenido fuera de Cuba nació —y se mantiene— vinculada a la del movimiento modernista del cual formó parte durante el quinquenio 1888-1893. Por eso, y por la intrínseca valía de su aportación a aquel fecundo intento renovador, sigue interesando su personalidad y su obra a los sesenta años de su muerte. Para conmemorar el sexagésimo aniversario de su prematura desaparición se escribe esta glosa al estudio más perito, más preciso y aclarador que de la obra del infortunado bardo conozco. Quieran los manes del poeta que sus compatriotas hagan una pausa recordatoria en esta memorable fecha y la rememoren con algún estudio serio. Sobre todo necesitamos que se recopile en volumen toda su prosa y, a ser posible, su epistolario y que se publique lo que haya dejado —y permanezca— inédito. Ese sería el mejor tributo que podríamos rendirle y la más proficua manera de honrarle en esta ocasión recordatoria.

En la noche del sábado 21 de octubre de 1893 moría Julián del Casal y por mera casualidad lo evoco hoy, sábado también, 24 de octubre de 1953. Fué Julián del Casal una de las almas más tristes y desoladas que pudieran encontrarse en el parnaso americano —que no ya sólo en el cubano. De ahí la auténtica resonancia elegíaca que en su poesía se descubre, a pesar de su genio plástico y de la influencia que los parnasianos ejercieron en él. Y digo "a pesar de" porque ambas circunstancias se condicen mal —o por lo menos son poco afines— con los temperamentos elegíacos. En Casal, sin embargo, ambos matices —el plástico y el lírico-melancólico— se

XUM

dieron con gran intensidad. Los dos eran don ínsito, pero ambos fueron también estimulados y fomentados por las circunstancias externas. Sobre su natural capacidad para el color, la línea y las formas rutilantes que hizo de él el más parnasiano de los poetas cubanos, actuó de manera decisiva la influencia de los franceses de aquella escuela — y acaso también la de algún impresionista. Este influjo de los parnasianos afinó y perfeccionó en él sus ingénitas aptitudes coloristas y plásticas.

Más decisivos aún fueron el ascendiente que sobre su capacidad elegíaca ejercieron las peripecias de su vida atormentada, el ambiente en que vivió y el ejemplo de poetas como Poe, Baudelaire, Leopardi, Verlaine, etc. De haber sido Casal un hombre rico y saludable es en extremo dudoso que su lira hubiese alcanzado la intensidad elegíaca que tuvo. De Casal podría afirmarse lo que de Esteban Echeverría dijo don Marcelino Menéndez y Pelayo: "el dolor lo hizo poeta." Y ya que el nombre ha surgido inopinadamente, no está de más señalar las contingencias biográficas que, hasta cierto punto, hermanan a estos dos poetas tan distantes en el tiempo, en el genio, en los gustos y en las influencias que recibieron. Sobre todo este factor en ambos tan decisivo: la salud precaria, que ensombreció y entristeció sus respectivas vidas que ambos sabían frágiles y efímeras. La premonición o certidumbre que ambos tenían de que la cita con la muerte sobrevendría prematuramente, dió a la lira de ambos poetas rara tensión elegíaca. Esta nota tiene escasa y espaciada resonancia en la poesía española tanto como en la hispanoamericana en el siglo XIX, y menos en la argentina y la cubana. En el parnaso cubano se la escucha sólo cuando las circunstancias externas hieren el alma del poeta: la nostalgia en Heredia, el amor frustrado en la Avellaneda y otras poetisas, la certidumbre de la ineluctable proximidad de la muerte en Plácido, Zenea y Casal. Ninguno de ellos fué precisamente un poeta elegíaco por temperamento. Ni siquiera Casal. Lo patético en ellos es más bien lo circunstancial y episódico, no lo básico, lo definidor o característico. De los mencionados, sin embargo, Casal es aquel en quien resuena con mayor intensidad y frecuencia el diapasón elegíaco, sin alcanzar dentro de este matiz el rango de una Rosalía de Castro, un Bécquer, un Antonio Machado o un González Martínez.

Casal no alcanzó a madurar artísticamente ni la obra que nos dejó tiene la categoría que seguramente habría logrado de haber vivido unos veinte años más. No fué un genio precoz de los que a los veinte años son ya mentalmente adultos. Murió cuando su obra empezaba a cuajar, sin haber asimilado todavía suficientemente bien las múltiples influencias tan evidentes en su obra. Es un poeta de gusto y factura poco firmes, que no consiguió nunca sacudir el influjo de ciertos modelos demasiado transparentes en no pocos de sus poemas. Si la vida le hubiera alcanzado para aquilatar su gusto, libertarse de andaderas y desarrollar sus genuinas potencias poéticas, hoy tendríamos una producción de mucha mayor jerarquía estética de la que nos dejó. Mas con todo, es un poeta de fina sensibilidad, ávido de sincronizarse con su tiempo y con las corrientes poéticas de su época, dotado de la imaginación más plástica que hasta ahora ha producido la literatura cubana — con la sola excepción de Martí, en prosa. Y digo "en prosa" porque es en ella donde Martí emplea procedimientos y recursos pictóricos con más frecuencia y eficacia. El verso en él tiene otra función.

Martí y Casal son dos figuras casi antípodas — como hombres y como creadores. Por eso el primero repudia y condena ciertas influencias que en Casal dejaron honda huella. Las manifestaciones enfermizas y morbosas de los poetas decadentes y de los satanistas, y su predilección por los temas exóticos, artificiosos, excéntricos y mórbidos, no hicieron mella en Martí ni dejaron rastro en su obra, aunque no los ignoraba. Muchísimas alusiones desparramadas en sus escritos a esta poesía de temas extravagantes, que desdeña las emociones sencillas y la naturalidad, prueban que estaba al tanto y conocía la producción francesa de la época tan bien o mejor que Casal. Pero la originalidad del Apóstol era mucho más vigorosa y mucho más amplia y asimilada su cultura que las del infortunado autor de *Nieve*. Su buen gusto era también mucho más firme y personal. A Casal no le alcanzó la vida para superar completamente la etapa juvenil en que todo creador emula a algún maestro. Todavía en *Rimas*, su libro póstumo y último, se descubren influjos extraños y hasta algún remedo verbal de poetas franceses. Martí, sin embargo, supo apreciar el genio poético de Casal y en el breve medallón que a su muerte le consagró, hizo una perfecta síntesis del arte exquisito del adolorido cantor. Con dos ceñidos adjetivos definió

XUM

de manera cabal, en la primera línea de su semblanza, la doble vertiente poética de Casal antes aludida: "versos tristes y joyantes", dijo Martí que eran los casalianos y con ello señaló con admirable concisión los dos polos de imantación poética entre los cuales oscila aquella atormentada musa.

Exceptuado Martí, es probable que ningún otro poeta cubano haya despertado tanto interés fuera de Cuba como Julián del Casal. Esta fortuna se debe, en gran parte, a su entronque con el modernismo y al hecho de haber sido uno de sus corifeos de la primera época. La última prueba de esto —y la más valiosa— es el libro que el gran crítico argentino, José María Monner Sans, le ha dedicado, el cual me sirve de pretexto para esta glosa de aniversario.

En el mes de enero último hizo su aparición en las librerías de México el volumen titulado *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*, por el autor citado, publicado por El Colegio de México. La primera parte del libro la constituye un magnífico estudio de José María Monner Sans en 118 páginas. Viene luego lo que el autor llama "Antología de Julián del Casal", pero que en realidad es una nueva y cuidada edición de la poesía casaliana, exceptuadas unas cuantas composiciones a las que el autor no dió cabida y que indica en una breve "Advertencia." Por último, añade Monner Sans un interesantísimo "Apéndice", en 27 páginas en el que reproduce una serie de artículos de Rubén Darío, dos composiciones en francés de Ephraïm Mikhael, un comentario, en francés también, de Pedro Emilio Coll, "Algunas viejas páginas de Pedro Henríquez Ureña", "Un párrafo de José Enrique Rodó", el conocido obituario que Martí dedicó a Casal y unos comentarios publicados en el *Diario de la Marina* en 1946. Todo ello hace referencia directa o indirecta a Casal.

Ignoro si la publicación de este libro fué planeada para que coincidiera con el sexagésimo aniversario de la muerte del poeta. Probablemente no, puesto que se adelantó en unos diez meses. La coincidencia fué sin duda fortuita, pero de todas maneras es dudoso que el aniversario nos depare ningún otro estudio del calibre de éste.

José María Monner Sans es el crítico ideal que Casal necesitaba. Profesor —hasta 1946— de literatura contemporánea en la Universidad de la Plata y hombre de amplísima cultura, europea y americana, clásica y moderna, el autor está equipado con el arsenal

de conocimientos y con la capacidad crítica necesarios para juzgar a Casal en relación con las corrientes literarias de su época que él conoce como pocos en América. De Monner Sans conocía sólo un libro, publicado en 1939, en la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de la Plata: *Panorama del nuevo teatro*, que me reveló dos cosas: el rango intelectual del autor y la seriedad con que se trabajaba en la Argentina hasta hace unos años...

Este libro que ahora le ha consagrado a Casal es, sin duda, el estudio literario más exhaustivo que sobre el nostálgico vate se ha publicado hasta el presente. Es también un modelo de crítica hecha a base de cotejo de Casal con sus modelos. Los estudios de estilística comparada no abundan en nuestra lengua y menos en la literatura cubana. A este género pertenece el que aquí se acota. De ahora en adelante será difícil que ningún comentarista del poeta pueda omitir esta documentadísima exégesis. Juzgando por el único libro que de él conocía, había yo supuesto a Monner Sans especializado en literaturas europeas contemporáneas, y más concretamente en el ramo de la literatura dramática. En este ensayo que aquí apostillo, sin embargo, el autor se muestra tan familiarizado con la producción hispanoamericana y tan erudito en lo que al modernismo respecta como se había revelado antes en materia teatral.

El señor Monner Sans no parece haber tenido acceso a ninguna colección de las revistas y periódicos cubanos en que se publicó la prosa de Casal, ni siquiera a la de *La Habana elegante*, por no existir en la Argentina. Sin embargo, ha manejado todos los estudios dignos de consultarse que sobre el poeta se han publicado. Más de veinte trabajos se citan en este ensayo, comenzando con los de Manuel de la Cruz, José Martí, Ramón Meza, Hernández Miyares, Aniceto Valdivia y Rubén Darío, hasta las medulares aportaciones más recientes de Gustavo Duplesis, Esperanza Figueroa, J. J. Geada y Fernández, Mario Cabrera Saqui, José Antonio Portuondo y Dulce María Borrero. Parece familiarizado también con todas las ediciones que de la poesía casaliana se han hecho hasta ahora. De todos estos trabajos se beneficia el autor y reconoce en cada caso la meritísima aportación de todos. La breve y jugosa síntesis biográfica que precede al análisis crítico, se basa en los datos y revelaciones ya conocidos y publicados por los investigadores cubanos. A la distancia en que el autor trabaja, era imposible que aportara

XUM

nuevos detalles biográficos a los ya conocidos. Por otra parte, la vida de Casal es tan opaca e insignificante que sólo en función de poeta merece tomársela en cuenta. Sólo como antecedente en que apoyarse para encontrarle explicación —y justificación— a la tónica nihilista y desesperada de muchos de sus poemas es trascendente aquella humilde vida, atormentada por el hastío, la pobreza, la melancolía y la precaria salud. Como dijera Justo Sierra de la de Gutiérrez Nájera, la biografía de Casal es más espiritual que social, más interna que visible y está escrita en sus versos.

La parte más valiosa de esta revaloración que el agudo crítico platense nos ha dado es, pues, la atañedera a la obra del poeta y a su entronque con la poesía francesa e hispanoamericana de su época. En esta zona Monner Sans sí añade mucho a las exploraciones que antes se habían hecho. Sus sondajes críticos son mucho más hondos y mejor documentados que nada de lo que sobre Casal se había escrito. El señor Monner Sans trabajó con muchos textos en varias lenguas a la vista y procedió a un cotejo riguroso, y cauteloso a la vez, de la obra de Casal con la de todos los modelos que lo orientaron. El autor corrobora los careos y verificaciones que la crítica cubana había hecho a lo largo de sesenta años, y apunta y comprueba otros influjos en que nadie había reparado hasta ahora. En ciertos casos dilucida y fija puntos dudosos que no se habían esclarecido suficientemente todavía o rectifica algún dato o criterio equivocado. En la imposibilidad de hacer aquí el recuento detallado de las nuevas contribuciones que el señor Monner Sans hace al análisis crítico de Casal —y del modernismo a través de él— sólo puedo recomendar este estudio a la atención de los casalianos de Cuba y en general de los críticos interesados en el modernismo. Porque como ya el título claramente indica, esta exégesis trasciende la órbita de la poesía de Casal para explorar una fase importantísima de la estética modernista con la que el neurótico bardo está íntimamente relacionado.

* * *

A despecho de la alarmante extensión de esta glosa, no quisiera concluirla sin señalar antes a la perita atención del autor la necesidad de bucear con mayor detenimiento en la decisiva contribución de José Martí al desarrollo del modernismo. Los historiadores y crí-

ticos de aquella floración literaria se han contentado hasta ahora con rápidas alusiones a la aportación martiana porque sólo han tenido en cuenta su labor en verso. Ahora bien, el verso es la expresión menos innovadora en la obra del Apóstol cubano, y si bien no carece de importancia como bien lo han demostrado varios estudiosos, dista mucho de la trascendencia que su prosa tiene en la transformación que el arte de escribir sufre durante los últimos veinte años del siglo pasado. La poesía modernista alcanzó mayor relieve y fué cultivada con más esmero y por mayor número de fuertes personalidades que la prosa. De ahí que por lo general se haga especial hincapié en ella, en tanto que el estilo de la prosa se haya considerado como una especie de "by product", o manifestación accesoria y de secundaria jerarquía artística. Estimo erróneo este enfoque. El espíritu renovador y el anhelo de originalidad y superación estética que caracterizaron al modernismo, se manifestaron en prosa mucho antes que en verso y alcanzaron pleno apogeo en esta modalidad por lo menos una década antes de que cuajaran en poesía. Entre 1880 y 1882 culmina la prosa artística de Martí. El fué el verdadero y máximo reformador del estilo en castellano durante el bienio citado y su aporte e influencia en este género no fueron menores que los de Darío en poesía durante la última década del siglo. Sólo que el magisterio de Rubén ha sido prolijamente estudiado durante sesenta años, en tanto que la prosa de Martí y el ascendiente que tuvo en muchísimos escritores de primer rango, tanto del siglo anterior como del presente, está por descubrir, indagar y verificar todavía.

Es necesario, pues, adentrarse en la densa selva artística de la prosa martiana anterior a 1885 y restrear en sus escritos las fecundantes esencias francesas que a ella transmigraron. A Martí hay que estudiarlo con la misma sagacidad y pericia con que Monner Sans ha penetrado en la poesía de Casal. Nadie en América mejor abastecido de sana erudición en letras galas que él, ni con mayor don natural, para realizar esta inaplazable pesquisa. Hasta ahora se ha partido de la premisa apresurada y sin previo deslinde de que la prosa martiana es de abolengo clásico español, adobada luego con jugos anglosajones. No se ha reparado en el hecho de que en el proceso de formación de su personalidad literaria, el contacto —intensísimo— con la cultura francesa y la ejemplar rectoría que ésta

XUM

ejerció sobre él, antecedieron a su inmersión en lo angloamericano. Sólo que Martí no fué jamás un afrancesado literal, ni emuló el estilo de ningún autor en particular. El asimila, transforma e incorpora ya convertidas en procedimientos propios las normas de la prosa francesa y su sentido del ritmo y del color. De su empalme con aquella literatura —que conoció mucho mejor que Casal— arrancan la plasticidad y el cromatismo insuperables de su estilo. Casal encontró en el señor Monner Sans un magistral intérprete. Ojalá que Martí corra con igual suerte. Ninguna prosa en América más digna de tal homenaje.

MANUEL PEDRO GONZÁLEZ

Consideraciones sobre la actitud político-social de Rubén Darío*

Al proponernos estudiar la actitud político-social de Rubén Darío, nos hallamos ante dos factores contradictorios entre sí. Por una parte tenemos la opinión de ciertos autores contemporáneos de Darío; y, por la otra, la evidencia que en sentido contrario resalta de la propia obra del poeta. Si nos dejamos llevar por la pluma de un Leopoldo Lugones, un Rufino Blanco-Fombona, o un Enrique Gómez Carrillo,[1] nuestro poeta resulta ya un conservador a machamartillo, monárquico y anti-republicano; ya un servil oportunista sin otra lealtad que al despotismo y al poder, o por lo menos un espíritu egoísta que, desde su torre de marfil, se mantuvo impasible ante los dolores de la humanidad.

Darío, innegablemente, fué ante todo un alma contemplativa, un creador de un mundo propio consagrado al culto de la belleza. Esta es la fase de su obra y de su personalidad que más se ha dado a conocer; y, a pesar de la celebridad que han alcanzado algunas de sus composiciones de índole racial o continental, predomina persistentemente la tendencia de identificar el nombre del poeta con un mundo de fantasía y la ideal torre de marfil. En sus obras menos conocidas, sin embargo, hallamos a un Darío intensamente alerta a los sucesos del mundo contemporáneo, un espíritu amante del progreso en todas sus manifestaciones, y un observador penetrante y sensitivo de los problemas de la humanidad. Hay aún más. En obras tales como las tituladas *Poemas de juventud*, *Crónica política*,

---

* Trabajo leído ante la Sección de Literatura Latinoamericana de la South Central Modern Language Association, reunida en Stillwater, Oklahoma, noviembre de 1953.

XUM

y varias otras en que palpita la tradición política identificada con la niñez y la juventud del poeta, hallamos a un Darío que fué nada menos que campeón de causas en el terreno político-social.

A la edad de catorce años, el "poeta-niño", como se le llamaba en Nicaragua, ganó celebridad en todo el territorio centroamericano como paladín de las ideas más avanzadas de su tiempo. En poemas candentes de radicalismo, y en artículos inspirados en los ensayos del anticlerical Juan Montalvo, el poeta-niño se hizo cantor del Partido Liberal, cuyo programa revolucionario abarcaba la unión de las cinco repúblicas centroamericanas, la libertad política, la libertad del pensamiento, el progreso de la ciencia, la instrucción liberal y laica, los derechos políticos y económicos de las masas y luchaba contra la tiranía, la monarquía, el analfabetismo, el dogmatismo y el clericalismo.[2] Fundiendo en un mismo escudo los colores del liberalismo francés y centroamericano, el juvenil poeta cantó en los siguientes términos en su oda "A Víctor Hugo":

> *El Progreso sin fin*, ese es tu lema
> y la insignia que lleva tu bandera.
> *El Progreso sin fin*, ¿qué significa
> tal palabra? Pues bien: es Jesucristo
> predicando igualdad y unión al pueblo,
> y muriendo en su cruz: es Galileo
> ceñido de su fúlgida diadema
> que exclama: E PUR SI MUOVE, aun a despecho
> del Fanatismo cruel...[3]

La lealtad que a través de su vida mantuvo Darío a los ideales del Partido Liberal consta tanto en la obra como en la vida del poeta. A su vuelta de Chile en 1889, el joven cuanto ya prestigioso autor de *Azul* se dedica de lleno a la causa de la Unión Centroamericana, que, como queda dicho, fué parte integrante del programa del Partido Liberal. Su estilo no ostenta ya el apasionamiento radical de sus poemas y escritos de adolescencia. Ahora sus escritos políticos revelan la convicción serena del ideal que persigue, el amor a su misión, y el espíritu sobrio de quien a plena conciencia asume una responsabilidad sagrada. Más tarde se recopilaron estos artículos en el tomo denominado *Crónica política*, que desafortunadamente es uno de los menos conocidos entre los cuarenta y tantos volúmenes que salieron de la pluma del poeta. Entre dichos escritos se encuen-

tra ese valeroso y enérgico grito de protesta titulado "La historia negra de Carlos Ezeta", 1890, en que nuestro poeta toma la defensa del derrotado caudillo liberal Francisco Menéndez, y, despreciando las oportunidades que le brinda el victorioso general Ezeta, en términos nada inciertos echa en cara a éste los vergonzosos detalles de la traición que acababa de ponerlo en el poder.[4] Y por cierto que no fué ésta la única vez que Darío se pusiera de parte del vencido en lealtad a la causa liberal. En la obra titulada *El viaje a Nicaragua*, 1912, ya en el otoño de su vida, el poeta igualmente sale en defensa de otro caudillo liberal que a la sazón acababa de caer, José Santos Zelaya.[5] Al enumerar los beneficios aportados a Nicaragua por este paladín del liberalismo centroamericano, Darío incluyó el siguiente pasaje que claramente revela las simpatías político-sociales del propio poeta: "Se ha establecido la libertad religiosa; el laicismo en la educación; la justa representación de las minorías ... aumento de escuelas; ley de trabajo en protección de los trabajadores ..."[6]

Como se ve, la lealtad de Darío al programa del Partido Liberal no se redujo a un entusiasmo juvenil. Asimismo es verdad que su interés por los destinos de su pueblo, lejos de extinguirse con el tiempo, creció más y más hasta abarcar su verdadera Patria Grande, que fué todo el mundo hispánico, lo cual consta en tales obras y composiciones individuales como *España contemporánea*, *La caravana pasa*, *El canto a la Argentina*, la "Oda a Colón", la "Oda a Roosevelt", la "Salutación del optimista", la "Letanía a nuestro señor Don Quijote", y muchas otras en que inequívocamente vibra el inmenso amor de Darío por esa su Patria Grande. Su espíritu cosmopolita y su entusiasmo por la cultura francesa, en particular, han dado raíz a que con frecuencia se le tache de ser un desarraigado de las tradiciones de su propia raza. Es verdad que hubo un tiempo en que el poeta mismo llegó a considerarse más francés que español en lo que se refiere a sensibilidad artística, y así es que en el prefacio de sus *Prosas profanas* se encuentran esas palabras, hoy famosas: "Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París." Estas, sin embargo, son palabras de la mocedad, y hay que ver que conforme pasa el tiempo se invierte más y más el valor simbólico del orden en que aparecen. Si el poeta las hubiera escrito sólo unos dos o tres años más tarde, ya no habría dicho "mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París"; sino "Mi

XUM

querida es de París; pero mi esposa es de mi tierra". Cuando Darío comienza a producir los frutos de la madurez, que son los que indudablemente brotan de lo más hondo de su corazón, se hace más y más evidente que su primera lealtad, su más profundo afecto, y en verdad la savia misma de su cultura y sus tradiciones, están inextirpablemente arraigados a la Madre Patria, que él con tanto cariño llama "la España eterna".

Cuando *La Nación* de Buenos Aires envió a Darío a España para que informara acerca del estado en que dicho país quedaba como consecuencia de la guerra con los Estados Unidos, el poeta escribió en alta mar: "De nuevo en marcha, y hacia el país maternal que el alma americana, americano-española, ha de saludar siempre con respeto, ha de quererla con cariño hondo. Porque si ya no es la antigua poderosa, la dominadora imperial, amarla el doble; y si está herida, tender a ella mucho más".[7] En España Darío se dedicó a un estudio intenso de la evolución política, económica y social de ese país; de sus características psicológicas; de su vida artística y literaria; y, en fin, de todo aquello que pudiera ayudarle a interpretar los factores que durante siglos habían encauzado los destinos de España trayendo por resultado las tristes condiciones en que el poeta hallaba a la Madre Patria en 1898. Al analizar la catástrofe española, Darío puso la responsabilidad plenamente sobre los dirigentes del país e indicó enfáticamente que las bajísimas normas económico-sociales de las masas no eran un *resultado* sino más bien una de las principales *causas* de la decadencia de España. "El mal vino de arriba —escribió en uno de sus primeros reportajes— . . . Entre las cabezas dirigentes hay quienes reconocen y proclaman en alta voz que la causa principal de tanta decadencia y de tanta ruina estriba en el atraso general del pueblo español."[8] Más tarde, entrando en detalle, exploró todas las esferas sociales poniendo el dedo directamente sobre las llagas del país. Los centenares de páginas que sobre este tema escribió Darío son de especial interés para nosotros por cuanto que ellas revelan claramente la actitud político-social del poeta. Desgraciadamente, el límite de espacio nos permite sólo unas cuantas citas directas. Los siguientes pasajes hablan por sí mismos: "La ignorancia española es inmensa. El número de analfabetos es colosal comparado con cualquier estadística . . . El 1 1/2% del total del Estado consagra éste en España a la pública

instrucción, mientras Francia el 6 1/2%, Italia el 2 1/2, y hasta Portugal el 2 1/4. No hablemos de Inglaterra, donde el espíritu anglosajón y la riqueza del país, por el mismo espíritu creada, permiten dedicar a la enseñanza el 8 1/2% del presupuesto total". [9] En un reportaje consagrado a la posición de la mujer en España, escribió: "Puede asegurarse que en raros países del mundo se presenta el espantoso dato estadístico siguiente: En España 6.700,000 mujeres carecen de toda ocupación, y 51,000 se dedican a la mendicidad. Fuera de las fábricas de tabacos, costuras y modas, y el servicio doméstico, en que tan míseros sueldos se ganan, la mujer española no halla otro refugio... La ociosidad y la miseria, en la clase media y en la baja, son un admirable combustible para la prostitución". [10] Terminaremos esta sección de nuestro estudio con un pasaje de la magistralmente irónica descripción que hace Darío de la ceremonia del lavapiés ejecutada con gran fausto por la reina de España en el magnífico salón de las columnas. "Por corona —dice Darío— lleva María Cristina una constelación de brillantes, y sutil como una blonda de espuma, la mantilla blanca le cubre el casco de la cabellera... En las tribunas, con los ministros, entre el cuerpo diplomático y los grandes de España, están la infanta Isabel y la Duquesa de Calabria y la Princesa de Austria. En los lados del salón, sentados en bancos negros, hay doce mujeres pobres y trece hombres pobres. No sé que vaga luz brota de esas humildes almas en las miradas... La reina viene a paso augusto, entre el obispo y el nuncio... De pronto María Cristina está ya ciñéndose una toalla, mientras las duquesas, llenas de diamantes, las condesas fastuosas, descalzan a los convidados miserables. La reina con una esponja y con la toalla enjuga los lamentables pies de esas gentes. El representante del Papa vierte el agua de un ánfora. Os digo que por todo pecho presente pasa una conmoción. Y en ese mismo instante dos voces hablan al oído del observador meditabundo... [Una] hablaba a la oreja izquierda y decía: 'Es hermoso, es un simbolismo grandioso y conmovedor ese acto de humildad... pero, ¿y la miseria? ¿Y los innumerables mendigos que andan por la Corte y por toda Espaua crujiendo de hambre?... ¿Y la prostitución infantil instalada a los ojos de la capital de S. M. Católica?'." [11]

Ante tales manifestaciones de los sentimientos de Darío como las que acabamos de ver, no cabe menos de poner en duda la veraci-

XUM

dad de ciertos escritores que se han empeñado en apocar la figura del poeta con juicios como los de Rufino Blanco-Fombona, cuyas palabras son las siguientes: "Una de las características de la psicología de Rubén — la más lamentable tal vez, ... consiste en que, sin ser hombre de maldad activa, consciente, deliberada ... jamás tuvo conmiseración de los débiles ni lástima de la desvalidez."[12] En cuanto a las tendencias políticas de Darío, añade Blanco-Fombona: "En política no sólo fué conservador ... sino servil ... Jamás amó la libertad, ni en el fondo, a nuestra América. 'Lo bello en la política es la monarquía', escribió, incapaz de comprender la belleza de la justicia y de la libertad ..." [13] A lo cual añade: "Lo que no fuese oro, mármol, fortuna, fausto, le era antipático". [14] Una opinión mucho más moderada, y por cierto libre del espíritu hiriente que vibra en las palabras de Blanco-Fombona, es la que expresa Leopoldo Lugones, quien, desde su punto de vista de extrema izquierda, caracteriza a Darío en los siguientes términos: "Fué siempre católico, y con ello, monárquico de convicción; pues como no había menester de utilitarias conciliaciones, declaraba sin esfuerzo la evidente incompatibilidad del catolicismo con la república". [15] Indudablemente, es preciso reconocer que aseveraciones tales como las de Blanco-Fombona y Leopoldo Lugones, en lo que toca a las alegadas tendencias monárquicas de Darío, no son totalmente fruto de una mente apasionada sino que están basadas, aunque oblicuamente, en ciertos aspectos de la psicología del poeta que dan a estos juicios el valor de una verdad a medias. Darío mismo, en sus hoy célebres "Palabras liminares" de *Prosas profanas*, dijo: "He aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República no podría saludarle en el idioma en que te cantaría a ti, ¡oh Halagabal! de cuya corte —oro, seda, mármol— me acuerdo en mis sueños." [16] Pues bien, ahora cabe preguntar respecto a estas palabras que a tantos comentarios han dado lugar: ¿Es aquí el observador político quien habla, afirmando la superioridad de la forma monárquica de gobierno sobre la republicana? ¿O es simplemente el poeta y el soñador que, sumido en el mundo de la fantasía, evoca, como él mismo dice, "vi-

siones de países lejanos o imposibles"? Creemos que las propias palabras del poeta son suficiente respuesta. Además, nos queda aún bastante evidencia que ventilar a este respecto.

Tres años más tarde, Darío escribió una serie de artículos en que, a pesar de su natural amor por la magnificencia y el esplendor, el poeta abordó el tema de la monarquía y la nobleza de casta con un sentido estrictamente realista y crítico, mostrando claramente que lo que para él guardaba un encanto en el mundo de los sueños no debe confundirse con sus convicciones político-sociales. Hablando de la pompa de los monarcas españoles, dijo así: "Los antiguos esplendores, la misma parte estética de la representación real, adquieren hoy un vago prestigio de ópera cómica..." [17] En cuanto a Alfonso XIII en particular, he aquí los juicios del poeta: "La imaginación del príncipe niño se impresiona desde el comienzo de su despertamiento a la existencia que le rodea, con las manifestaciones de una vida falsa o equívoca. No será sino con harta dificultad que la noción de soberanía que ha penetrado en su cerebro, pase a la noción de una existencia democrática." [18] En otro artículo, no vaciló en denunciar a la aristocracia tradicional. "En nuestras sociedades modernas —dijo Darío— lo que caracteriza a la nobleza es su ociosidad, su ineptitud para el trabajo... Nada señala que la patria española pueda esperar algo de su aristocracia". [19]

En varias ocasiones Darío usó el término *democracia* en forma despectiva con referencia ya a lo que él interpretaba como utilitarismo yanqui, ya a la mediocridad del intelecto y al achatamiento espiritual. El hecho de que determinadas manifestaciones de la democracia hirieran la susceptibilidad artística del poeta, o le fueran odiosas por razón de la aristocracia de espíritu que lo caracterizaba, no quiere decir, sin embargo, que Darío rechazara la forma democrática de gobierno ni que prefiriera la monarquía a la república. Su cuento "Las razones de Ashavero", 1893, viene muy al caso para estudiar las paradójicas reacciones que experimentaba Darío como poeta y artista, por una parte, y, por la otra, como pensador político. "En un país... que probablemente no aparece en ninguna de las cartas geográficas conocidas —nos dice el poeta— quisieron los habitantes darse la mejor forma de gobierno. Fueron tan cuerdos que, para mejor obrar, ... se dirigieron para consultar con un poeta, el cual les contestó: 'Pensaré y os aconsejaré lo que debéis de hacer...' Y

XUM

como era ese poeta más poeta que el rey Salomón, hablaba y comprendía la lengua de los astros, de las plantas, de los animales... Fuése pues el primer día al campo, meditando en cuál sería la mejor forma de gobierno. Bajo un frondoso roble halló echado a un león. ... 'Señor rey —le dijo— ... ¿querría decirme cuál es para un pueblo la mejor forma de gobierno?' [A los cual contestó el león:] 'Ingrato... ¡Nunca pensé que desde que Platón os arrojó cruelmente de su república pudiéseis poner en duda las ventajas de la monarquía, vosotros, los poetas! Sin la pompa de las grandezas reales no tendríais para realzar vuestros versos ni púrpura, ni oro, ni armiño... El crinado numen ha prohibido que se pronuncie la palabra *democracia* en su imperio. La república es burguesa; y alguien ha hecho observar que la democracia huele mal... Por lo que a mí toca os diré que los pueblos más felices son aquéllos que son respetuosos con la tradición; y que desde que existe el mundo, no hay nada que dé mayor majestad a la floresta que el rugido de los leones. Así, pues, ya conocéis mi opinión: monarquía absoluta'." El águila, como el león, favoreció la monarquía; el tigre se puso de parte de la dictadura militar; el gorrión cantó las ventajas de la república; la rosa respondió: "Nosotras no sabemos de política más que lo que murmura don Diego de noche y el girasol de día... no tengo más opinión que esta: La belleza sobre todo." Venus dió respuesta semejante. Al tercer día encaminóse el poeta a la ciudad a dar respuesta a los habitantes, abrumado por tan diversas opiniones. "De repente vió venir un viejo encorvado como un arco, que tenía barbas largas... y sobre los blancos bigotes una curva nariz semítica..." Explicóle el poeta el caso en que se encontraba, y he aquí la respuesta del Judío Errante, que no era otro el viejo en referencia: "Sabes que es verdad conocida que el diablo no sabe tanto por diablo cuanto por viejo... He vivido tanto que mi experiencia es mayor que el caudal de agua del océano. ¡Así también es de amarga! Mas he de decirte que en lo que respecta al modo mejor de regir las naciones, no sabría con toda exactitud señalarte éste o el otro. Porque desde que recorro la tierra he visto los mismos males en repúblicas, imperios y reinados... Por eso debo decirte que no está en la forma de gobierno la felicidad de un país, antes bien en la elección de aquéllos que dirijan sus destinos, sean jefes republicanos o majestades de derecho divino." [20]

El momento histórico en que Darío se enfrentó con la escena política española, que estaba amargamente dividida entre monárquicos y republicanos, nos ofrece abundante oportunidad para estudiar las simpatías e inclinaciones del poeta. No hallamos indicación de que Darío, ante el entonces relativamente reciente fracaso de la primera república, favoreciera el establecimiento inmediato de una segunda república. Pero sí hallamos amplia evidencia de que las personalidades del día que él más altamente admiraba y ensalzaba con su pluma eran precisamente los paladines de la democracia española, los pensadores y hombres de acción que durante las últimas décadas habían sido el sostén y alma del movimiento republicano. El célebre dirigente de este movimiento, y presidente de la primera república, don Emilio Castelar, fué nada menos que uno de los ídolos de Darío y el objeto de cuatro de sus más vigorosas composiciones en prosa, escritas en diferentes épocas de la vida del poeta.[21] A la muerte de Castelar, Darío le consagró un largo y sentido ensayo estudiando al hombre, al orador y al pensador y dirigente político. Después de ensalzar al pueblo español por el alto tributo que supo rendir a su jefe en las ceremonias funerales, Darío enérgicamente levantó su voz en protesta contra el gobierno de S. M. María Cristina por la mezquindad de los honores oficiales que tuvo a bien rendir al ilustre jefe republicano en la ocasión de su muerte. Refiriéndose a la ceremonia fúnebre, escribió el poeta: "En aquellos momentos las cámaras italiana y portuguesa enviaban su pésame a ese mismo gobierno mezquino; el senado de la república argentina se ponía de pie; el autocrático gobierno ruso manifestaba su pesar ... La prensa de la tierra se enlutaba, el pensamiento universal estaba de duelo ... España queda hoy sin su representante emersoniano, sin el hombre noble que fué en su siglo lengua y gesto de su raza ... En el tiempo de su aparición, el espíritu democrático era lo más avanzado, lo más atrayente para los espíritus libres; la forma del progreso."[22]

Terminaremos el presente estudio con la opinión de Darío sobre dos figuras más de entre las personalidades máximas del movimiento republicano español a fines de siglo. Después de lamentarse de la demasiada fecundidad literaria de Galdós, a expensas de sus capacidades artísticas, Darío comenta: "Bien podría el señor Galdós dar a España un libro cada año, en el cual libro pusiese la esencia saludable de su pensamiento y ayudase a la obra social y al resur-

XUM

gimiento de la nación española." [23] En otro artículo, después de calificar al conservador Pereda de "espíritu fósil", Darío pasa a decirnos: "El valenciano Blasco Ibáñez es fuerte, enérgico, sencillo como un árbol... Como a todos los pensadores contemporáneos, preocúpale el áspero problema del hombre y de la tierra, y está naturalmente con los de abajo, con los oprimidos... En *La barraca* se exterioriza en las musculaturas del estilo de uno de esos espíritus de gladiador, o de robusto constructor, a la Zola... Libros como ése no se hacen por puro culto al arte, sino que llevan consigo hondos anhelos humanos; son páginas bellas, pero son también generosas acciones y empresas apostólicas." [24]

Amigos íntimos de Darío repetidamente lo han calificado de "gran sencillo y gran complicado." [25] Es preciso tener en cuenta esta paradójica característica al estudiar cualquier manifestación del espíritu del poeta. En lo que respecta a sus tendencias político-sociales, la inevitable paradoja se manifiesta en términos del conflicto entre el poeta y soñador, y el pensador político. Después de examinar su vasta obra bajo esta luz, llegamos a la conclusión de que, en total de cuentas, el monto de los escritos de Darío a través de su vida está muy lejos de confirmar la tesis de que el poeta se mantuvo impasible ante el problema social y que sus convicciones políticas fueron conservadoras, monárquicas y anti-republicanas. La evidencia total que resalta de su obra revela precisamente todo lo contrario.

ANTONIO M. DE LA TORRE,
University of Oklahoma.

NOTAS

1 Véanse notas 12-15.

2 Bancroft, Hugo, *West American History*, San Francisco, California, The History Company Publishers, vol. VIII, 1887, pp. 472-485, y Darío, Rubén, *El viaje a Nicaragua*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1919, pp. 111-121.

5 Darío, Rubén, *El viaje a Nicaragua*. Madrid, Editorial Mundo Latino, p. 204.

4 Darío, Rubén, *Crónica política*. Madrid, Fernández Fe, 1924 (?), pp. 43-68.

5 Darío, Rubén, *El viaje a Nicaragua*. Madrid, Ediorial Mundo Latino, 1919, pp. 155-162.

6 *Ibid*, pp. 117-118.

7 Darío, Rubén, *España contemporánea*. Madrid, Editorial Latino, 1919, p. 1.

8 *Ibid*., p. 22.

9 *Ibid*., pp. 241-247.

10 *Ibid*., p. 327.

11 *Ibid*., pp. 96-97.

12 Blanco-Fombona, Rufino, *El modernismo y los poetas modernistas*. Madrid, Editorial Mundo Latino, 1929, pp. 165-166.

13 *Ibid*., p. 152. Blanco-Fombona no indica de dónde sacó la cita que le atribuye a Darío. Nosotros no hemos podido hallar tales palabras en la obra del poeta. No sería esta la primera vez que Blanco-Fombona faltara a la verdad para tratar de rebajar a Darío; véase la serie de contradicciones en que incurre en su crítica de Darío, *op. cit*., pp. 147-188. El y Gómez Carrillo evidentemente se propusieron desprestigiar al poeta sin respeto alguno a la verdad. Véase Gómez Carrillo, Enrique, *Obras completas*. Madrid, Editorial Mundo Latino, 1918, vol. x, pp. 219-220.

14 *Ibid*., p. 166.

15 Darío, Rubén, *Poemas escogidos*. Prólogo de Leopoldo Lugones. México, Lectura Selecta, 1919, pp. 16-17.

16 Darío, Rubén, *Prosas profanas*. París, Librería de la Vda. de Bouret, 1901, pp. 48-49.

17 Darío, Rubén, *España contemporánea*, p. 121.

18 *Ibid*., p. 121.

19 *Ibid*., pp. 302-304.

20 Darío, Rubén, *Escritos inéditos*. New York, Instituto de las Españas, 1938, pp. 21-24.

21 Darío, Rubén, "Un Sermón (en la Basílica de San Pedro)", en *Obras completas*. Madrid, Renacimiento, 1923 (?), vol. IV; y "Un recuerdo de Castelar", "En casa de Castelar" y "Pensadores y Artistas", respectivamente, en los volúmenes VIII, XIX y XXII de las *Obras completas*, de la serie Editorial Mundo Latino, Madrid, 1917-1919.

22 Darío, Rubén, *Cabezas*. Madrid, Editorial Mundo Latino, 1919, pp. 139-167.

XUM

23 Darío, Rubén, *España contemporánea*, p. 234.

24 *Ibid.*, pp. 185-186.

25 Soto-Hall, M., *Revelaciones íntimas de Rubén Darío*. Buenos Aires, El Ateneo, 1925, p. 216. Soto-Hall es uno de varios biógrafos de Darío que se han referido a esta característica de la psicología del poeta.

Influencias y estilo, en la obra de fray Manuel Navarrete

AUNQUE fray Manuel Navarrete poseía eminentes dotes poéticas, como la sencillez de la expresión, la viveza y la ternura de los afectos, la lozanía y amenidad risueña de la fantasía, sin embargo, muchas de sus poesías carecen de originalidad. Esto no parece favorecer al poeta; mas debemos recordar que Navarrete vivió en una época de imitación y que, por lo tanto, no hizo más que seguir los gustos de su tiempo y las huellas de sus colegas.

A mediados del siglo XVIII se encuentran en España dos diferentes grupos de poetas: "El primer grupo se distingue por el espíritu castizo y por la pureza de lenguaje, cuyos representantes más elevados son Nicolás Fernández de Moratín, Iglesias de la Casa y fray Diego González; el segundo grupo caracterizado por la tendencia didáctica, con bastante prosaísmo en la forma, representado por Luzán, Forner, Marchena y otros.

"El espíritu crítico y filosófico que se va desarrollando a medida que avanza el siglo, se extiende a la poesía y culmina en el último tercio con Jovellanos, Meléndez Valdés y Alvarez de Cienfuegos". [1]

De estos dos grupos tomó Navarrete sus modelos, así como también de poetas de la época precedente. [2]

Meléndez Valdés, representante en España de la influencia clásica francesa, fué su modelo favorito. "En ambos se advierte el mismo estilo, escuela y sabor literario, aunque no obtuvieron igual éxito en los géneros que cultivaron". [3] Meléndez, en los géneros cortos, especialmente en los romances y anacreónticas, adquirió una perfección no conocida hasta entonces, mientras que "Navarrete con-

XUM

quistó sus lauros en las odas que respiran la dulce filosofía, melancolica ternura y grandiosa elevación";[4] esto es, en el género templado, filosófico y religioso.

Meléndez empezó a formar su musa en los modelos de la antigua lírica española, junto con Iglesias, fray Diego González y otros miembros de la escuela salmantina. Efectivamente, en los primeros versos de Meléndez hay perfecta imitación de fray Luis de León, Villegas y otros muchos. Pero luego, animado por Jovellanos, se dedicó a cultivar otras formas diversas, levantándose a veces a regiones de la poesía elevada, sin abandonar sus géneros predilectos: bucólico, pastoril y anacreóntico.

La influencia de Meléndez se nota casi en toda la obra de Navarrete, en la forma, metros, argumentos y aun en los títulos de sus composiciones, pues son idénticos algunos, como "Muerte de Filis", "Ausencia de Clori"; otros difieren algo, como "La pollita de Clori" de Navarrete, que consta de once odas y "La paloma de Filis" de Meléndez, que tiene catorce. Navarrete canta a la "Tortolilla", y ambos lamentan igualmente la ausencia de Clori.

Contraste singular presentan "La tarde" del poeta salmantino y "La mañana" del bardo mexicano. Tomando aquélla como modelo, lleva a cabo el contraste con ingenio y habilidad, no sólo en el título sino en las ideas y en las frases. Veamos los versos iniciales de cada una de estas composiciones:

LA TARDE

Ya el Héspero delicioso
Entre nubes agradables
Cual precursor de la noche
Por el occidente sale;
Do con su fúlgido brillo
Deshaciendo mil celajes,
A los ojos se presenta
Cual un hermoso diamante.[5]

LA MAÑANA

Ya se asoma la cándida mañana
Con su rostro apacible; el horizonte
Se baña de una luz resplandeciente
Que hace brillar la cara de los cielos.[6]

En la primera, Héspero, la estrella de la tarde precursora de la noche, *sale* por el occidente deshaciendo mil celajes.

En la segunda, la plácida mañana se *asoma* bañando el horizonte de luz resplandeciente.

Meléndez continúa la descripción de la tarde: las sombras se apoderan del valle y la tarde queda en poder de las tinieblas. Las aves vuelan a sus nidos; el labrador suelta los cansados bueyes; los zagales vuelven al redil; el universo entero se abandona al sueño y al reposo; todo es paz, silencio y soledad. De igual modo, Navarrete describe la mañana: las tinieblas huyen ante el albo día que derrama placer por todo el mundo; su vital ambiente restaura los seres que hermosean la tierra; la naturaleza entera despierta; todo se pone en movimiento. Cada uno comienza su tarea; los pastores, tras sus ovejas; los vaqueros, tras sus ganados; el labrador se dispone a cultivar la fértil tierra; huyen las fieras a sus cuevas; brincan las cabras; balan los corderos; mugen los toros; todo es vida y animación.

Aunque Navarrete procuró copiar fielmente su modelo, se encuentra gran diferencia entre los dos poetas. Esto, tal vez, es debido al motivo o móvil que los inspira. "Meléndez estimaba la poesía como un instrumento de reforma social, como vehículo de altos pensamientos morales y físicos, como medio indirecto de educación más que como arte puro y libre",[7] mientras que Navarrete cultivaba el arte por particular inclinación, tan sólo por entretenerse con las musas. Por esto, fray Manuel es más feliz en las composiciones originales, donde se deja llevar de su imaginación y de sus sentimientos personales.

Otro de los modelos de Navarrete es el presbítero José Iglesias de la Casa,[8] distinguido especialmente como autor de epigramas y letrillas satíricas. Fray Manuel parece haber imitado no sólo el argumento, sino asimismo el metro de la siguiente oda anacreóntica de Iglesias:

> Durmiendo yo a la sombra
> de unas frondosas vides
> soñé que Egón los brazos
> gozaba de mi Nise.
> Yo entonces, entre sueños,
> incorporarme quise

XUM

a vengar con su muerte
mis celos insufribles.
Pero desperté en esto
y al ver sola a mi Nise,
reclinado en su seno
volví luego a dormirme. [9]
Cortó un cabello Nise
de sus doradas trenzas
y con él ambas manos
me ligaba halagüeña.
Yo me reí creyendo
que fácil cosa fuera
quebrantar las lazadas
con que abrazarme intenta.
Mas después lloré triste,
cuando al querer romperlas,
aquel blando cabello
le hallé dura cadena.

Oda de Navarrete:

A UNOS CABELLOS DE CELIA

Lucientes hilos de oro
que como hermosos rayos
fuisteis en otro tiempo
del sol en que me abraso.
Ahora por efecto
de amor atáis mis manos
como blandas cadenas,
o como dulces lazos.
Dejadme una y mil veces
cual cautivo besaros,
y adoraros rendido
dichoso amante a todo.
¡Oh! quiera el alto cielo
que interminables años
duren estas prisiones,
en que alegre me hallo.
¡Oh cortísima vida
para un amor tan largo!
¡ay!, ámame, mi Celia,
ámame, como te amo.

También a Nicasio [10] Alvarez de Cienfuegos [11] se propuso imitar Navarrete. Este poeta, que se creyó clásico y se ufanaba por serlo, dista mucho en su gusto del verdadero clasicismo, "especialmente en las llamadas traducciones, que con nombres de tales son paráfrasis muy desviadas de los originales ciertamente". Si Cienfuegos hubiera vivido en otro siglo, sin duda habría sido romántico. "El valor verdadero de Cienfuegos consiste en que en medio de aquella glacial atmósfera de amaneramiento y artificio que habían creado los poetas reformadores, escribe lo que siente y siente con ímpetu y firmeza". [13] En lo último es en lo que fray Manuel imita a su modelo con gran fidelidad. Ambos poetas escribieron con tal sencillez y sinceridad, que al leer sus obras, no puede uno menos que ver reflejada en ellas, con candor, el alma que las animaba, percibiendo como a través de claro cristal, sus anhelos, sus inclinaciones y sus más íntimos sentimientos.

Asimismo en la poesías de fray Manuel Navarrete se encuentra cierta semejanza con los versos de fray Diego González, uno de los caracteres más puros que han dado lustre al claustro y a las letras. "Su corazón tierno y delicado había nacido únicamente para amar, para amarlo todo. Dios, la mujer y la humanidad se disputaban su alma. Dios triunfó de todos los impulsos humanos." [15] Obtuvo González su mayor éxito, en el género festivo. En este género usó cuantos giros felices y agraciados encierra el lenguaje poético. Aunque fray Diego González admiraba e imitaba a Horacio, su modelo favorito fué fray Luis de León, en cuya imitación fué tan feliz que "al leer sus odas y algunas versiones de los salmos, nos parece oír la solemne entonación de su gran maestro". [16] Fray Diego González tuvo singular influencia sobre el lenguaje de Navarrete. Ambos autores usan generalmente un lenguaje bastante copioso, sin alarde ni esfuerzo alguno; prueba evidente de que el gusto y el estilo de ambos se habían formado exclusivamente con la lectura de los poetas latinos y los antiguos castellanos. Las composiciones de estos dos autores se caracterizan por la decencia y la ternura. Ambos parecen inspirados por el ángel de los castos amores.

No satisfecho con los autores ya mencionados, quiso Navarrete aumentar la variedad de sus modelos imitando a uno de los grandes fabulistas españoles, Tomás de Iriarte. [17] La musa del poeta mexicano no le llamaba a cultivar el género didáctico, y por esto sola-

XUM

mente escribió ocho fábulas. Mas ansioso de copiar, de una manera más fiel, a su nuevo modelo, Navarrete se dió a estudiar las formas, los giros y artificios usados por Iriarte, y no pocas veces es feliz en su intento, como podrá notarse en el siguiente soneto, en el cual se puede reconocer el artificio que su modelo usó en su primer soneto:

INFLUJO DE AMOR

Célebres calles de la corte indiana,
Grandes plazas, soberbios edificios,
Templos de milagrosos frontispicios,
Elevados torreones de arte ufana.
Altos palacios de la gloria humana,
Fuentes de primorosos artificios,
Capiteles, pirámides, hospicios,
Que arguyen la grandeza americana.
¡Oh, México! sin duda yo gozara
Del gusto que me brinda tu grandeza,
Si causa superior no lo estorbara.
De tu suelo me arranca con presteza
El suave influjo de la dulce cara
De una agraciada rústica belleza. [18]

Para apreciar la fidelidad con que imitó a Iriarte en este aspecto, ponemos aquí el soneto que le sirvió de modelo:

SONETO PRIMERO

¡Fresca arboleda del jardín sombrío,
Clara fuente, sonoras avecillas,
Verde prado que esmaltas las orillas
Del celebrado y anchuroso río!

Grata aurora que viertes ya el rocío
Por entre nubes rojas y amarillas,
Bello horizonte de lejanas villas,
Aura blanda que templas el estío.

¡Oh soledad! quien puede te posea;
Que yo gozara en tu apacible seno
El placer que otros ánimos recrea;

Si tu silencio y tu retiro ameno
Más viva no ofrecieran a mi idea
La imagen de la ingrata por quien peno. [19]

Las odas de Navarrete son de poco valor literario, puesto que son tan sólo el primer ensayo de su juventud. Sin embargo, estas composiciones revelan de una manera indiscutible el aprovechado estudio que hizo de Garcilaso y de Lope de Vega. Comparando la primera égloga de Garcilaso [20] con la primera de Navarrete, [21] veremos que no sólo los giros poéticos sino asimismo el argumento del poema tienen gran semejanza.

En la égloga de Garcilaso, los personajes son Salicio, Nemoroso y el poeta. En la de Navarrete, Poeta, Mopso y Fenicio. En ambas el poeta pinta la mortal tristeza que embarga el alma del amante. Silicio, en la primera; Fenicio, en la segunda. Los dos revelan la causa de su mortal tristeza, idéntica en ambos: la infidelidad de la pastora amada. El objeto del tercer personaje es también idéntico en ambas composiciones: consolar al pastor infortunado. La única diferencia consiste en el medio de que cada uno se vale para ello. En la primera, Nemoroso deja escuchar sus ayes de dolor, causados por la muerte de su amada. Esta pérdida es irrevocable y por consiguiente mayor que la de Silicio, mientras que en la segunda, Mopso, feliz y satisfecho de la fidelidad de su Dorisa idolatrada, por medio de sabios consejos procura distraer los tristes recuerdos que embargaban el corazón de su amigo Fenicio.

La influencia que Navarrete ejerció en los poetas posteriores, es relativamente leve, sin duda, debido a la brevedad de su carrera literaria. Sus primeras obras aparecieron en el *Diario de México*, en 1805, y nuestro poeta murió en 1809. ¡Sólo cuatro años de actividad literaria! Y, sin embargo, numerosas son las composiciones de mérito que dejó a la posteridad. Si el cielo hubiera prolongado su existencia, su influjo habría podido ser inmenso. A pesar de esta circunstancia desfavorable, sabemos que aun antes de la muerte de nuestro amado poeta, Juan Wenceslao Barquera, en una de sus cartas dirigidas al licenciado Carlos María Bustamante, tratando de las primeras poesías de Navarrete que aparecieron en el *Diario de México*, se expresa en los siguientes términos: "En ellas verá usted que el lustre y la belleza de esta facultad no es tan extraña en nuestro clima. Bellas composiciones del buen gusto que interesarán

XUM

nuestros papeles y harán el honor del poeta que me las ha comunicado. Alternarán las mías *siguiendo sus propias huellas*". [22] Eso hicieron muchos: seguir las huellas de Navarrete, y por lo mismo, afirmarse en la imitación de Meléndez Valdés que invadió la literatura mexicana.

Otro de sus más fieles discípulos es Sánchez de Tagle. [23] Imitó a Navarrete no sólo en sus composiciones eróticas y anacreónticas, sino en otras superiores como "El entusiasmo de una noche serena", oda "A la luna en tiempo de discordias civiles", "La melancolía", "Al Ser Supremo en el día de mis bodas", que indican las tendencias del poeta a la meditación filosófica, siguiendo las huellas del autor de "La Divina Providencia". Los siguientes versos de Sánchez de Tagle nos recuerdan el poema eucarístico de Navarrete. "La Divina Providencia". En ambas composiciones se advierte el mismo fervor religioso y sublimidad filosófica:

AL SER SUPREMO, EN EL DIA DE MIS BODAS

Eterno Ser de Majestad circuido,
Velado por doquier, doquier presente,
Mi pecho agradecido
A ti levanta el canto reverente.
¿En dónde estoy? ¿Mi espíritu do vuela?
Yo te miro, gran Dios, ¡te miro y vivo!
Tus arcanos revela;
Mi humilde fe tu inmensidad percibe.
En un trono de luz tu gloria asientas,
Allí te acata el querubín ardiente:
Y tu poder ostentas
Y emana el ser en vena indiferente.
Bajo tus pies, el tiempo en raudo vuelo
Pasa arrollando deleznables seres:
Pueblan horas el suelo,
Y pasan, y no son: ¿Y tú? siempre eres.
Mas otros le suceden al momento:
Ocupa nuevo pie la huella vieja;
Y en raudo movimiento
Llega el futuro y a vez se aleja.
Tu poder inefable y soberano
El universo sin cesar renueva;
Y cada ser, ufano,
Al que ha de suceder adentro lleva. [24]

LA DIVINA PROVIDENCIA

Cuando con alas de inmortal deseo
Vuelo hacia todos lados,
Subo y bajo los cielos elevados,
Y tantos seres veo
En su orden respectivo colocados,
Como la luz me guía
De la alma religión, nunca pudiera
Preguntarles dudosa el alma mía,
¿Cuál es el numen misericordioso
Que desde su alta esfera
Cuida de tantos seres amoroso? [25]

Aún más: los árcades, encantados con la hermosura y gracia de las obras de Navarrete, no contentos con elogiar públicamente sus composiciones, le eligieron su Mayoral.

No es, pues, de extrañar que estos poetas se esmeraran en copiar las dotes poéticas con que el cielo había dotado a nuestro poeta.

Sister ADRIANA ESCOBAR, B. A.

NOTAS

1 Romera Navarro, *Historia de la literatura española*, p. 448.

2 Juan Meléndez Valdés nació en Extremadura, en 1754. Estudió en Salamanca y desempeñó varios cargos públicos en España, hasta que la invasión francesa le obligó a ir a Francia donde pasó los últimos años de su vida. Murió en Montpellier en 1817.

3 Eduardo Gallo, *Hombres ilustres mexicanos*, p. 152.

4 *Ibid.*

5 *Tesoro del Parnaso español*, tomo XV, p. 494.

6 Navarrete, *Entretenimientos poéticos*, tomo I, p. 219.

7 Marcelino Meléndez Pelayo, *Ideas estéticas*, tomo III, p. 192.

8 José Iglesias de la Casa nació en Salamanca, en 1753, y falleció allí mismo, en 1791.

XUM

9 *Biblioteca de autores españoles*, tomo LXI, p. 437.

10 Navarrete, *Entretenimientos poéticos*, tomo I, p. 125.

11 Nicasio Alvarez de Cienfuegos (1764-1804), nació en Madrid y estudió en Salamanca, al lado de Meléndez Valdés. Por la guerra de la Independencia fué llevado a Francia en rehenes, y falleció al llegar a Ortez. Su tragedia le abrió las puertas de la Academia Española.

12 *Biblioteca de autores españoles*, tomo LXVII, p. 1.

13 Cueto, *Historia de la poesía castellana*, tomo II, p. 67.

14 Fray Diego Tadeo González (1733-1794), nació en Ciudad Rodrigo. Tomó el hábito de San Agustín y en esa orden alcanzó diferentes dignidades. Falleció en Madrid.

15 Cueto, *Historia de la poesía castellana*, tomo I, p. 328.

16 *Ibid.*

17 Tomás de Iriarte (1750-1787), nació en Tenerife. Hizo sus estudios bajo la dirección de su hermano fray Juan, y más tarde en Madrid, bajo la dirección de su tío Juan Iriarte, a quien sucedió en el empleo oficial de traductor de la primera Secretaría del Estado en Madrid, donde murió.

18 Navarrete, *Entretenimientos poéticos*, tomo I, p. 281.

19 Quintana, José Manuel, *Tesoro del Parnaso*, p. 466.

20 *Ibid.*, p. 41.

21 Navarrete, *Entretenimientos poéticos*, tomo I, p. 233.

22 Justo Sierra, *Antología del Centenario*. Estudio preliminar, p. XXVI.

23 Francisco Manuel Sánchez de Tagle nació en la ciudad de Morelia, en 1782. En 1787 la familia se trasladó a México y Francisco Manuel recibió su educación en el colegio de San Juan de Letrán. Después de haber desempeñado varios cargos públicos de importancia, murió en 1847.

24 Sánchez de Tagle, *Obras poéticas*, tomo I, p. 90.

25 Navarrete, *Entretenimientos poéticos*, tomo II, p. 203.

La original expresión poética de Silvina Ocampo

SILVINA Ocampo nació en Buenos Aires y, como su hermana Victoria, ha viajado por Francia, país venerado al que debe sus primeros gustos literarios sin ser por ello menos argentina. Su obra en verso consta de *Enumeración de la patria y otros poemas* (1942), merecedor del premio municipal de literatura para 1942; *Espacios métricos* (1945) y *Poemas de amor desesperado* (1949). En prosa ha escrito un libro inicial de recuerdos de infancia titulado *Viaje olvidado* (1937), una novela policíaca en colaboración con Adolfo Bioy Casares *Los que aman, odian* (1946) y una colección de cuentos *Autobiografía de Irene* (1948). También es editora, con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, de una *Antología de la literatura fantástica* (1941 y de una *Antología poética argentina* (1941).

Enumeración de la patria significó un acontecimiento en la poesía argentina. Mereció entusiastas elogios de críticos que compararon a su autora con poetas consagrados, o que por lo menos mencionaban su nombre, con los de Berceo, Walt Whitman, Browning, Ben Johnson, Lugones y Guillén,[1] y también críticas acerbas de quienes vieron en él graves defectos, o supusieron que el gran éxito de Silvina, se debía a sus vínculos con *Sur*. En todo caso, hay que reconocer que este primer volumen tiene abundantes aciertos y que es una manifestación original de la Argentina de hoy.

Entre los poemas de este primer volumen nos interesan, sobre todo, los primeros. Son en su mayoría de amor y de pasión por la patria; hecho que, junto con su originalidad de la que hablaremos en seguida, los salva y redime de la posible monotonía en que una poesía descriptiva de esta índole pudiera fácilmente caer. La autora

XUM

"enumera" en voluntario desorden la belleza provinciana, los humildes y honrados pueblecitos, las florecientes ciudades de San Isidro del Plata, de Buenos Aires y Córdoba. Este procedimiento descriptivo, introducido en la poesía moderna por Walt Whitman y adoptado por algunos poetas de lengua española, entre los cuales se cuentan Lugones, Herrera y Reissig, Ramón López Velarde y Neruda, es también el que sigue Silvina Ocampo, quien alaba los atributos patrios, con el mismo espíritu de veneración con que Lugones se expresa en las *Odas seculares*; sobre todo, en poemas como "Al Plata", "A los ganados y las mieses", y "A Buenos Aires". Estos dos poetas difieren, sin embargo, por el hecho de que Silvina, fiel al título de su libro, es esencialmente enumerativa, mientras que Lugones es más descriptivo de las escenas y el sentido de la vida. A Silvina la emociona el recuerdo del paisaje fragmentado y mínimo, de cuya totalidad surge el significado vital del país; a Lugones le emocionan, además, los acontecimientos, por lo que significan simbólicamente en la evolución de la patria; de ahí que los subraye. Veamos algún ejemplo:

Silvina: Oh, desmedido territorio nuestro
Violentísimo y párvulo. Te muestro
En un infiel espejo...
Tienes plantas y pájaros salvajes,
Somnolientas mujeres en corpiño
Trenzándose los dedos. Quietas balsas
para cruzar los ríos. Cangrejales
devoradores de hombres y animales,
montes de hijas negras y descalzas
cruzando tus desiertos y estaciones.
Tienes provincias y gobernaciones,
poblaciones vacías y distancias
con nombres melancólicos de estancias... (pág. 9) [2]

Lugones: Un verde matinal lustra los campos,
donde el otoño, en languidez dichosa,
con dorado de soles que se atardan
va dilatando madureces blondas.
A través de la pampa, un río, turbio
de fertilidad, rueda silenciosa
su agua que tiene por modesta fuente
la urna de tierra de la tribu autóctona...

Como la negra fiel de las familias,
obesa y atareada ríe la olla
bajo el sabroso mecedor de higuera
los dientes blancos de la mazamorra. [3]

Al procedimiento enumerativo de Silvina Ocampo se le ha llamado elogiosamente: "ordenación venturosa", [4] "firme unidad de jerarquía poética", [5] "dominio sin énfasis del verso", [6] "sabor uniforme de la masa verbal". [7] No era ésta la opinión de Ana María Chouhy Aguirre, directora de *Verde memoria*, la cual vió en el libro elementos que "se acumulan en desorden", y en la forma, una "simplicidad artificiosa". [8] Esta crítica es quizás demasiado severa. Lo mismo se había dicho del poema descriptivo "La suave patria", de Ramón López Velarde, con el cual mucho tiene de común Silvina Ocampo, por haber rehuído sistemáticamente el lugar común. A nuestro parecer se encuentra más variedad, quizás no de tema pero sí de tono, en López Velarde, entregado sucesivamente al prosaísmo irónico y a la pasión intensa de su amor patrio. En Silvina Ocampo la ironía es menos evidente, por ser más sutil, y la excesiva constancia de pasión neutraliza un tanto el contraste que encierran los endecasílabos. He aquí un fragmento sobre Buenos Aires:

Anterior a tus casas, Dios te amaba.
Solo, imitando al sol, te contemplaba.
Hombres, después, te amaron: desde un barco
el navegante, el indio con el arco,
el señor que está incómodo en su arcano
retrato con el lente en una mano,
el que murió sin un retrato y triste
de no dejar un rostro que subsiste. (pág. 15.)

Esta ironía que se atiene al aspecto exterior de las cosas, más que al sentido, tiene un carácter algo francés, como en ese imperceptible gesto de elegancia aristocrática y decadente del "señor del lente"; contrasta con la franca ironía romántica aplicada a sí mismo, de Ramón López Velarde, como se podrá juzgar por este fragmento del "Proemio" a "La suave patria":

XUM

Yo que sólo canté de la exquisita
partitura del íntimo decoro,
alzo la voz a la mitad del foro
a la manera del tenor que imita
la gutural modulación del bajo,
para cortar a la epopeya un gajo. [9]

Los nombres exóticos que abundan en el poema de Silvina lo recargan por la erudita fantasía con que los usa la autora. Por ello dijo la severa Ana María Chouhy Aguirre que *Enumeración de la patria* le recordaba "aquella terrible 'Fiesta popular de Ultratumba' de Herrera y Reissig" [10] que, de paso sea dicho, es uno de los maestros de López Velarde.

Un elemento que caracteriza la primera poesía de Silvina Ocampo es, como indica Jorge Luis Borges, el de la "casi inhumana, casi estoica impersonalidad" [11] "que no impide, sin embargo, que intercale la autora su nombre entre los endecasílabos; lo cual, más que un gesto de individualismo romántico, es un ademán de objetividad poética al estilo oriental. La autora se ve objetivamente contra un paisaje. El poeta Borges indica que lo mismo hacen los persas y algunos occidentales; entre ellos, Browning, Ben Johnson y Walt Whitman. Veamos, una vez más, los versos de Silvina:

Y yo, Silvina Ocampo, en tu presencia
abstracta he visto tu posible ausencia,
he visto perdurar sólo tus puertas
con la insistencia de las manos muertas.
Entre piedras y latas y cementos,
debajo de alterados firmamentos,
como en un gran desierto me traspasan
diarios soles y veo cómo pasan
dejándote basuras exultantes
El puente Alsina y lo que queda de antes:
El monumento atroz que persevera... (pág. 17.)

Por los versos que acabamos de citar, como por muchos otros, pasa el recuerdo de Neruda, en la predilección por detenerse a menudo en lo repulsivo, lo cual contrasta con las bellezas expuestas a lo largo del poema. Abundan "sombras y basuras", "venenos predilectos", "perfumes de tumbergias pegajosas", "latas y cementos", "amputados árboles sombríos", "un enfermo", "una niña que escupa en las ventanas".

Una cualidad de los pareados de Silvina Ocampo, tan perfectos y concluyentes, es la de estar dotados de extraordinaria elasticidad, debido al sentido rítmico de la poetisa que se resiste a concluir la frase poética al final de cada dístico haciéndonos pasar de verso a verso con el impulso del sonido y de la idea, sin que nos sea posible hacer pausas que no quiso otorgarnos. Y por mucho que se opongan Verlaine y Silvina, fuerza es reconocer que el procedimiento musical del simbolismo francés del autor de *Romances sans paroles*, o por lo menos de la corriente que deriva de él, le da una calidad especial de fluidez a esta poesía hecha de metáforas paradojales, de contrastes, de aserciones inesperadas; véanse las citas anteriores. Maneja además la rima con excepcional soltura, pese al uso frecuente del verbo en tercera persona para cumplir con sus exigencias; pero aun en estos casos, tiene tal aire de desenvoltura que no nos molesta este subterfugio. El juego fino de aliteraciones, así como la aproximación de elementos fónicos contribuyen a la fluidez del verso:

> Sonoros de rel*inchos* quebrad*izos* (pág. 9.)
> Tienes plantas y *pájaros salvajes* (pág. 10).
> Tienes *provincias* y *go*berna*ciones*,
> P*oblaciones* vac*ías*... (pág. 10.)
> PER*fumes* de *tumberg*I*AS* PEGA*JOSAS* (pág. 12).
> *Las olas* y *las algas* y *las alas* (pág. 81).
> He copi*ado* y después he transform*ado*
> los arc*anos* PAISAJES y las m*anos*
> los ver*anos*, los ANGEles herm*anos*,
> He vener*ado* en sombras el ros*ado*
> Con *tintas* puedo iluminar las q*uintas*
> ex*tintas*, las s*irenas* ya dist*intas* (pág. 119).

Más que la adjetivación, siempre original, nos gana por lo versátil de su pensamiento, atento a extrañas pero eficaces afinidades:

> Tus noches y caminos despoblados
> y con rebaño de ojos constelados (pág. 9.)
> Tienes plantas perversas y sumisas,
> con todos los venenos predilectos
> de muertes repentinas y precisas (pág. 11.)
> cuando los vendedores ambulantes
> cuentan sus mercancías como amantes. (pág. 19.)

XUM

hasta el río Luján cruzaré al Alba Nueva
como en el Paraíso la deslumbrada Eva. (pág. 30.)
y lenta la trenzada mecedora
evoca una pacífica señora. (pág. 34.)
Pálido San Jerónimo es tu patrón; lo adoran
atareadas señoras y ávidas lo decoran (pág. 46.)
Tu arborado vestido tiene como los santos
flores de lentejuelas y algunos desencantos (pág. 49.)
Todo es mentira y todo es cierto ahora;
la bofetada, el lívido estileto
el principio falaz de algún soneto (pág. 133.)

La predilección por el uso de la preposición *con*, usada en inglés, cuando en español se diría *de*, es otra originalidad, no carente de cierto exotismo, cuya intención parece ser la de producir una impresión de abundancia:

Grandes patios *con* muchas ventolinas (pág. 10.)
En múltiples espejos *con* lombrices
Vió tu río pintado *con* barnices (pág. 16.)
paisanas
atentas, *con* saludos apacibles (pág. 34)
[la procesión] lleva santos *con* ojos oscuros (pág. 45)
tus batas *con* cintas delirantes (pág. 67.)

Este libro, original y extraño, de Silvina Ocampo, sobre un tema no enteramente nuevo, pone en evidencia una fantasía poco común, sazonada por elementos eruditos y exóticos, de gusto francés unas veces, inglés otras, en su conjunto cosmopolita, que indica, por la pulcritud y el uso especial de la palabra, por la necesidad de rima y de ritmo, así como por la tendencia al verso regular, un sentido menos ultramodernista que clásico, que confirman sus siguientes libros de versos.

Espacios métricos es un libro de fantasía ultramoderna y de forma absolutamente tradicional, integrado por sonetos, cuartetos y pareados, aunque de vez en cuando también escribe unas cuantas poesías, sin rima. El residuo de retórica, que le hizo decir a la autora de *Los días perdidos* que su primer libro estaba "recargado de literatura", [12] ya no se encuentra sino en alguna de las composiciones del principio. En su lugar aparece un verso del cual ha dicho Ezequiel Martínez Estrada que es de "articulaciones apretadas, todo

lleno, siempre más corto que la longitud inicial de lo que contiene . . ." [13] En estas formas compactas de acento clásico vierte Silvina Ocampo un mundo de fantasías, de sueños originados en visiones de horror, de símbolos enigmáticos, de trascendencias extrañas y de alucinaciones que nos huyen o que se transforman bajo el poder de felices asociaciones. La rima y la consonancia les dan a sus fantasías el espejismo de encerrar verdades definitivas, soluciones, conclusiones, y a sus experiencias o acontecimientos imaginados la naturalidad de lo cotidiano.

El tema que nos parece más constante, el mismo siempre pero multiforme, es el del mecanismo interno de la conciencia con sus actividades y deducciones mediatas que Silvina Ocampo quiere sorprender en pleno funcionamiento. Con su manera directa, sencilla, casi despreocupada se acerca a la meta soñada por los superrealistas y dadaístas: el aprisionamiento de la verdad íntima del ser humano.

Como los surrealistas, emplea un lenguaje familiar; pero se diferencia de ellos por su mayor minuciosidad detallista que produce una falsa primera impresión de claridad que en seguida se llena de sombras para ir oscureciendo una expresión que habíamos creído penetrar.

La realidad objetiva es el pretexto de otra realidad mucho más viva y actual, mucho más verdad que aquélla: la realidad de la imaginación que juega con los acontecimientos, los recuerdos, los objetos, y que nos los devuelve recreados a la luz de deducciones pseudopsicológicas. Con la imaginación se proyecta hacia hechos del futuro cuya realidad conoce ya con seguridad y exactitud, pues este futuro inventado ha sido construído con el conocimiento profundo, mediato e intuitivo del propio ser. Vidente porque conoce a fondo sus reacciones y por eso su pasado, Silvina Ocampo conoce toda su realidad, o mejor dicho todas sus posibles realidades, y así el presente pierde su valor y su prestigio ante cualquier momento de un futuro inventado que puede usurparle el lugar de actualidad. De ahí que el miedo imaginado, mucho más escalofriante que el miedo procedente de una causa concreta, aumentado por el conocimiento de todos los sentimientos de terror conocidos en diferentes circunstancias, adquiera un carácter angustiosamente real. Paradójicamente Silvina lo expresa con austera objetividad:

XUM

Por qué lo temes si no existe
sino en tus sueños ese oscuro instante
de esta mansión antigua, trepidante,
donde un fantasma anónimo persiste. (pág. 110.) [14]

Su actitud frente a la realidad es uno de los elementos más originales de sus versos. Véamos, pues, más de cerca este aspecto de su poesía.

En "Autobiografía de Irene" (págs. 81-92), que tiene una versión en prosa publicada en *Sur* el año precedente, nos da la clave de su concepción poético-psicológica:

Con transparencias trémulas de velo
el porvenir me revelaba nombres,
rostros antes de haberlos conocido,
sendas antes de haberlas recorrido.
Yo veía las cosas transformadas
por el tiempo anhelante, reformadas.
Podía recordar sólo el futuro:
cómo iba a ser mi casa y no cómo era,
los niños todos ya con rostros de hombres,
marchitos los botones de las rosas,
florecida la ausente enredadera.
Muertas podía ver a las personas
que estaban por morirse
. . . . . .
Yo sólo recordaba el porvenir... (pág. 88.)

Curioso este trabajo subterráneo de la imaginación. En la "Autobiografía de Irene" en prosa, pequeña pseudo-autobiografía que figura al final de un libro que lleva el mismo título, leemos un extraño relato de Irene que nos cuenta cómo ya antes de la muerte del padre, ha preparado las ropas de luto, le ha llorado y ha ido a depositarle flores en el cementerio, de modo que cuando el hecho real acontece, a ella no le afecta ya y vive en el recuerdo de aquella otra muerte imaginada. Algo parecido sucede con Gabriel, el muchacho a quien promete recordar toda la vida y a quien ya ha relegado a un pasado entre el cual y ella se interponen todos los rostros que ha de conocer en el futuro. [15] Este motivo lo volvemos a encontrar en sus versos. [16]

Este futuro, una vez pensado, tiene un sello de predestinación, del que ya no puede escapar. Irene, o Silvina, habla:

> Trataba a veces de modificar
> las partes tristes del futuro en vano:
> no conseguía lluvias del verano
> y perdían mis padres las cosechas,
> no lograba tampoco hacerle amar
> a mi prima aquel joven que la amaba. (pág. 89.)
> No tengo que pensar, yo me decía
> con tanta rapidez, pero eran flechas
> que me hacían sangrar mis pensamientos
> como a San Sebastián en su agonía... (pág. 89.)

El hecho mismo de pensar los acontecimientos los fija, pues, para siempre en ese recuerdo que pertenece al futuro. Por eso piensa Irene que piensa con demasiada precipitación saqueando y malcreando el porvenir. Pero ¿qué hacer si son relámpagos las ideas que cruzan su cerebro convirtiéndose así en seguro azar, antes de que pueda rechazarlas? La imaginación, más poderosa que la voluntad, se impone con su terrible dominio creando acontecimientos inesperados hasta para el poeta mismo.

Esta virtud o desgracia de proyectarse tan fácilmente hacia el futuro de las cosas es justamente la mayor traba para el goce del presente, pues éste pierde todo su poder ante el "recuerdo mágico". Hay, sin embargo, una compensación:

> Ahora aunque esté sola no te pierdo
> Un recuerdo de amor es infinito... (pág. 92.)

Lo mismo deducimos del soneto "La eternidad" del que hay dos versiones que corresponden a dos momentos del sentimiento de la eternidad. Al mismo tiempo se perfila una faceta nueva: la mutabilidad del presente, menos nuestro que el recuerdo o el porvenir que tiene ese carácter fijo que hemos anotado:

> Cuando en el mundo oscuro te alejabas
> en el estereoscopio me dejabas:
> allá para mí sola restituía
> la inmóvil dicha en la fotografía.
> [línea en blanco]

XUM

Como por galerías de bondad
yo penetraba ese apacible mundo
alcanzando ya un tiempo más profundo
prenatal de silencio y gravedad.
Ah, cómo hería el ave en los caminos
y marchitaba rosas en los pinos
y te cambiaba el alma alegremente
con su constancia infiel la realidad.
En el estereoscopio claramente
se formaba tu dulce eternidad. (pág. 147.)

Lo más eterno y constante del presente no es otra cosa que su mutabilidad. La idea filosófica que expresa el soneto arriba citado, se encuentra en varias composiciones; pero sobre todo en "Fidelidad" (pág. 29): la ausencia del amado que está a su lado no es esa ausencia corrientemente llamada alejamiento espiritual sino la ausencia de cada gesto, de cada sentimiento y de cada palabra dicha que no pueden repetirse ya más porque cada momento muere al nacer el siguiente:

El verdadero cambio, el más sutil, te habita...
Me abrumarás de ausencias para no repetir
ademanes, palabras, palabras que he invocado.
Idéntico a ti mismo, no quieres acudir. (pág. 30.)

Todo lo que hay de paradojal en la poesía de Silvina Ocampo tiene un aspecto metafísico, y así junto con la huída de todas las cosas reales viene el regreso de todas las cosas abstractas. En "El crimen" nos dice con un tono que todavía nos recuerda al Neruda de *Residencia en la tierra*:

Este mismo silencio infernalmente
antiguo, esta postura que me da
terror oscuro entre los muebles, ah,
los reconozco irremisiblemente (pág. 39.)

A propósito del mundo poético de Silvina Ocampo, escribe Ezequiel Martínez Estrada:

> [El pasado de Silvina] en actualidad es un pasado que se comunica con cualquiera de las formas absurdas de lo que este presente hace imposible. Sus asuntos y sus figuras pertenecen a un mundo que tiene con el nuestro necesarias analogías y simetrías, también con sus seres y sus cosas análogas, hasta con su correlativa historia universal, y que es, sin embargo, el mismo. [17]

La entrega a realidades abstractas no se alcanza impunemente: se paga con la vida, es decir, con la renuncia completa al presente. De ahí también que esta poesía traiga consigo una "reminiscencia de paraíso perdido, de infierno en sueños transitado", como dice el poeta Martínez Estrada. Así y todo, Silvina se entrega a este sueño continuo que revela "el valor de nuestra alma y la consuela / con lo que nos hará después sufrir." (Pág. 133).

En función de esta original actitud frente a la realidad, se dibuja el concepto de la muerte en completo acuerdo con el mundo paradojal (aunque no psicológicamente irreal, ¡cuántos no se habrán reconocido en él!) de Silvina Ocampo. El "León cautivo en una medalla", que lleva un dístico de Víctor Hugo ("Et j'ai pris, ô lions, dans cette intimité, / L'habitude du gouffre et de l'éternité"), ha soñado su muerte, y la prisión cierta, en la medalla, símbolo quizás de este porvenir hecho cierto azar, que gobierna la poesía de *Espacios métricos*:

> Pretéritos veranos me visitan
> y por eso la sombra me ilumina
> y trémulos mis párpados se entornan
> como si respiraran una rosa
> si una rosa existiera para mí.
> El clamor de mi voz, como el clarín
> en hiperbólicas y oscuras grutas,
> en mi recuerdo mágico, perdura.
> Conocí antiguos mundos y estoy preso
> en los jardines tristes, en la piedra (pág. 17)

Y más lejos, al final ya, leemos:

> En un sueño me vi en una medalla
> y desde entonces temo estar en su ámbito.
> ¡Qué pesado es el sueño ahora y cierto!
> Me demoro en la fuente de memorias
> como los hombres vanos en las rosas. (pág. 21.)

XUM

El libro todo, más particularmente la "parte de los sonetos", es de perfección enteramente clásica. No es el hecho de expresarse en sonetos lo que la lleva hacia este clasicismo *sui generis*: también se expresaban en sonetos los modernistas y en general los poetas de todos los tiempos, a excepción de la mayoría de los románticos y de los ultramodernistas. En el tratamiento del verso, condensado, conciso, dominado por la forma que organiza el caos de la imaginación y de la fantasía, grabando como en una medalla el fluir paradojal del pensamiento, recortándole un límite, lo cual produce la impresión de las cosas perfectas y acabadas, de los pensamientos definitivos. Pero no es eso todo. Aun cuando Silvina Ocampo nos habla de sí misma, sea directamente, sea a través de Irene, ese personaje excepcional de sus cuentos y sus versos, lo hace con un sentido objetivo, desindividualizado; las confusas experiencias psicológicas del ser humano se encuentran a lo largo de estos versos, a través de todos los "yos". Encontramos además en esta poetisa un gusto por la descripción de las formas exteriores, que aparece aquí y allá y que dota al poema de una limpidez clásica:

> —Esa trémula rosa que en tu pecho
> me parece de mármol, ese helecho
> de tu pelo trenzado, atardecido,
> yo los he como a ti reconocido.
> —Esa forma redonda de tu cuello
> y en tu boca el asombro como un sello
> pidiendo a mis palabras un secreto,
> ese consuelo efímero, indiscreto,
> de tus abiertos ojos, ¿los visito
> por vez primera?... (pág. 49.)

Así comienza la poesía titulada "Primer encuentro". Contribuye a evocar el ambiente clásico; el uso frecuente, entre apropiado y fantástico de la antigüedad griega, de la Edad Media, de la Biblia y de los grandes poetas clásicos.[18] Junto con el vocabulario corriente y prosaico, como "repugnante", "prostitutas", "consabidas", "abyecto", encontramos este otro, elegante y culto, que usaban los clásicos y los modernistas: "adamantino", "conturba", "candorosa", "bucólicas", "grávido", "asfodelo", "salvia" (las dos últimas palabras son de plantas medicinales). Y frente al clasicismo de forma, severo y estricto, encontramos la indecisión, la duda, la ambigüe-

dad de la emoción inasible, tan características de los ultramodérnistas; sobre todo, de Pablo Neruda, a tientas en busca de la eternidad a través de la constante fluctuación de todas las cosas.[19] Por eso también hay en *Espacios métricos* versiones de la misma emoción o del mismo pensamiento, aprisionados en los clásicos y rigurosos versos. En "La abandonada", por ejemplo, leemos en la primera versión:

> Ella sola se irá como en un sueño
> como en un sueño donde brilla el frío. (pág. 35.)

En la segunda versión dice:

> Por eso estoy acá como en un sueño
> como en un sueño largo que no es mío. (pág. 37.)

No se trata de una contradicción sino de imprecisas emociones que se complementan a través de enfoques diferentes. La palabra escrita reduce la multiforme vaguedad de la emoción a una sola dimensión. Es aquello que decía Stéphane Mallarmé, de que el más hermoso poema es el de la página blanca, el que aún no se ha escrito. Cada emoción es insustituible, dirán otros poetas refiriéndose a lo mismo. Si es ello cierto, Silvina, ingenua pero conscientemente, nos da sus "versiones de emociones insustituibles, como lámina de caleidoscopio para la sensibilidad del lector.

A pesar de su temperamento apasionado, impulsivo, Silvina Ocampo se deleita en el mágico poder de las palabras, de las paradojas[20] y se detiene con fruición intelectual en los efectos de ciertas asociaciones de palabras de belleza intrínseca que condensan mundos de sugerencias afines, para deleite del pensamiento más que del corazón. El verso se vuelve a menudo hermético. El articulista anónimo que reseñó este libro en *La Nación* el año de su aparición, decía: "Sería menester elevarse a... Stéphane Mallarmé para encontrar un ejemplo de hermetismo de tan vital influjo."[21] Hay en efecto un posible acercamiento entre ambos, que reside justamente en ese simbolismo ligeramente parnasiano que vincula al gran poeta francés con el clasicismo. Y es posible que el alto ejemplo de Stéphane Mallarmé haya sido incentivo para quien seguramente le ha leído y gustado, por estar, en cierto modo, tan cerca de su visión compleja de la realidad.

XUM

Poemas de amor desesperado es un libro que diverge de los anteriores, por la orientación. Parece ser hijo de las amarguras humanas que han desterrado, por el momento al menos, la paradojal fantasía de antes, para imponerse con toda la fuerza de su angustiosa presencia. Aparte de las "traducciones" que componen la última parte del libro y de algunas composiciones más que continúan la inspiración de antes (ej. "Fantasmas de las glicinas"), aquella casi inhumana impersonalidad de que hablaba el poeta Borges ha desaparecido y en su lugar hay un elemento muy personal e íntimo que matiza casi todos los temas. La misma Silvina se lamenta, en un hermoso soneto de la primera parte, de no ser "tan impersonal como las rosas". A través de una expresión más directa, más sentida, quizás menos original también, subsisten los elementos que mencionábamos antes como característicos de su estilo.[22] Nos parece éste un libro hermoso que contiene muchas poesías conmovedoras, pero un poco aparte en el conjunto de su producción, o el comienzo de algo nuevo.

* * *

Creemos que, en lo mejor de su poesía, Silvina Ocampo ha logrado dar expresión al complicado y sutil mecanismo de la conciencia femenina frente al problema de la realidad, con esa su manera personalísima de plantear y en cierto modo de resolver un problema que ha dejado de ser exclusivamente del dominio de la filosofía para convertirse en angustioso problema vital de los poetas actuales siempre en busca de la eternidad.

HELENA PERCAS,
Grinnell College.

NOTAS

1 Véanse los artículos de Fina García Marruz, "*Espacios métricos* por Silvina Ocampo", *Orígenes*, Habana, 1949, III, núm. 11, 44-45; de Jorge Luis Borges, "Silvina Ocampo, *Enumeración de la patria*", *Sur*, Buenos Aires, 1943, XII, núm. 101, 64-67, y de C. M., "Silvina Ocampo: *Enumeración de la patria*", *Paraná*, Rosario, Argentina, 1943, II, núm. 4, 173.

2 Buenos Aires, Sur, 1942.

3 *Antología poética*, 1941, pp. 94 y 102.

4 C. M., *op. cit.*, p. 172.

5 C. Varela Avellaneda, "Silvina Ocampo: *Enumeración de la patria*", *Sustancia*, Tucumán, 1943, IV, 386.

6 *Ibid.*, p. 387.

7 Fina García Marruz, *op. cit.*, p. 43.

8 "*Enumeración de la patria*, por Silvina Ocampo", *Verde memoria*, Buenos Aires, 1943, núm. 5, 22.

9 México, Imprenta Universitaria, 1944, p. 5.

10 *Loc. cit.*

11 *Op. cit.*, p. 65.

12 *Loc. cit.*

13 "Silvina Ocampo, *Espacios métricos*", *Sur*, Buenos Aires, 1946, XV, Nº 137, 82.

14 Buenos Aires, *Sur*, 1945.

15 *Sur*, Buenos Aires, 1944, XIV, Nº 117, 12-29.

16 Le dice a Gabriel:

> Te conocí mucho antes de encontrarte:
> ya presentía cómo iba a olvidarte,
> y traté de esquivar tu encuentro en vano.
> Te olvidaba al llevarte de la mano. (pág. 91.)

17 *Op. cit.*, p. 86.

18 En apostilla se encuentran referencias como las siguientes: *The Arabian Nights*, Burton; "Les lions", Víctor Hugo; "A Hymn to Christ", John Donne; "Soneto XXXII", Garcilaso de la Vega; "Etude pour Narcisse", Paul Valéry; "Sui amantes, sine revali", Cicerón; "At a solemn Musick", Milton; "In memoriam", Tennyson.

19 Léase el "Arte poética" o "La melancolía en las familias" de *Residencia en la tierra*. (Buenos Aires, Losada, 1944, pp. 77 y 199) y se observará esa multiplicidad huidiza de la emoción, o ese "desequilibrio entre la intuición y el sentimiento", como lo llama Amado Alonso.

20 Su espíritu paradojal se hace evidente no sólo en las ideas sino hasta en el barroquismo de la adjetivación: "claridad oscura", "callados ruidos", "constancia infiel". (Pp. 69, 69 y 148, respectivamente.)

XUM

21 *"Espacios métricos*, Silvina Ocampo", *La Nación*, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1945.

22 Por ejemplo el gusto por la aliteración ("en los labios y libros que admiré") o la asociación ingeniosa ("un infierno privado"), pp. 30 y 100, respectivamente, (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1949).

La negra Angustias, una *Doña Bárbara* mexicana

Hace diez años se publicó en México *La negra Angustias*, de Francisco Rojas González. Aunque ganó el Premio Nacional de Literatura de 1944, esta novela todavía no ha sido estudiada detenidamente, ni siquiera en México. Si se consideran el gran éxito de *Doña Bárbara* y el intenso interés por la novela de la Revolución mexicana, resulta incomprensible el desconocimiento de *La negra Angustias*, que reúne algunos de los mejores elementos, tanto de la épica *Doña Bárbara* como de las obras de Azuela, López y Fuentes y sus contemporáneos.

Francisco Rojas González nació en 1903, en el Estado de Jalisco, y murió prematuramente, en 1951. Su reputación literaria se basa principalmente en *La negra Angustias* (1944), otra novela *Lola Casanova* (1947) y varias colecciones de cuentos, de las cuales sobresale *El diosero* (1952). Toda su obra revela la influencia de su trabajo etnológico en el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional.

Para hacer una comparación entre *La negra Angustias* y *Doña Bárbara*, dividamos la vida de las protagonistas en cinco momentos:

1. Los orígenes;
2. Las causas de su rebeldía;
3. El dominio sobre los hombres;
4. La derrota por el hombre culto;
5. "Las cosas vuelven al lugar de donde salieron." [1]

XUM

Tanto Angustias como la "dañera" venezolana tienen sangre mezclada. La mexicana resultó del matrimonio de una mujer blanca y fina con un mulato salteador, Antón Farrera. En las dos protagonistas el odio a los hombres tiene sus raíces en el mismo nacimiento. Doña Bárbara, sabiendo que fué "el fruto engendrado por la violencia del blanco aventurero en la sombría sensualidad de la india", [2] se exaspera al dar a luz ella misma. Sus instintos maternos se desvanecen por completo frente al pensamiento de que este nacimiento representa otra "victoria del macho, una nueva violencia sufrida". [3]

De la misma manera, la negra Angustias, sabiendo que su madre murió después de dar a luz, se enfurece ante la supremacía del macho. De niña, ella cuida las cabras de su padre. Siempre que las sorprende al entregarse a los machos, interrumpe violentamente sus juegos eróticos. Cuando su cabra consentida muere después de parir, su odio hacia los machos se intensifica a tal grado, que los persigue hasta clavarles gruesas espinas y golpearlos con piedras filudas. Más tarde, cuando Angustias ya es "coronela" en la Revolución, una mujer le ruega que interceda por su novio preso. Angustias la escucha pacientemente hasta que la "señorita" le confiesa que está encinta. Frente a esta nueva manifestación de la supremacía masculina, la Negra perdona al preso, pero manda azotar severamente a la "señorita". A pesar de la brutalidad de la mulata, el autor nos da a entender que en realidad se siente avergonzada de su propia fiereza y que envidia a la futura madre. Este deseo subconsciente de experimentar sentimientos femeninos, que también se encuentra en doña Bárbara, es lo único que explica la transformación subsecuente de las dos protagonistas.

A este odio casi innato añádese en las dos mujeres la amargura que proviene de su primer contacto con los hombres. Criada en una piragua por el viejo piloto Eustaquio, Barbarita estaba expuesta continuamente a las "rudas manotadas" y los "besos que sabían a aguardiente" [4] de los cinco hombres de la tripulación. Cuando tenía quince años, esta época de su vida terminó con la rebelión contra el capitán, celebrada con "el festín de su doncellez". [5] El viejo Eustaquio la rescató y la llevó a vivir en un pueblito. Allí Bárbara se apasiona tanto por la brujería que "no vive sino para apoderarse de los secretos que se relacionan con el hechizamiento del varón." [6] La belleza de la "guaricha" perturba la paz del pueblo, y Eustaquio

tiene que llevársela en su bongo. Doña Bárbara comienza a vengarse de los hombres echando a perder la carrera de Lorenzo Barquero, el brillante alumno de derecho que no sabe resistir la llamada de los llanos, a pesar de su cultura caraqueña.

Aunque los motivos de la rebeldía de Angustias no son idénticos a los de la venezolana, son tan semejantes que se puede afirmar con relativa seguridad que Rojas González se inspiró en esta obra maestra de Gallegos. Muerta su madre y encarcelado su padre por salteador, la "prietita" se cría con la bruja doña Crescencia. Aunque Angustias no se aficiona a la brujería tanto como Bárbara, es feliz en la casa de la hechicera, quien no puede menos que dejar una huella en la mente muy impresionable de la mulata. Cuando Angustias tiene doce años, su padre regresa de la penitenciaría y la lleva a vivir en una choza solitaria. Al llegar a ser apetecible por los hombres, Angustias tiene miedo de las miradas lascivas de los arrieros que pasan por los cerros. Cuando la mulata rechaza la oferta de matrimonio de un joven decente, incurre en la ira del pueblo, lo cual constituye otro punto de contacto con los orígenes de doña Bárbara. La adolescencia de Angustias termina tan violentamente como la de Bárbara. Fastidiada de ser acosada constantemente por un boyero, Angustias acaba por matarlo. Al darse cuenta de que el puñal de su padre se ha perdido en el fondo de la barranca, huye despavorida del pueblo. Después de vagar en el bosque sin rumbo fijo, aterrada se deja vencer por la fatiga y se desploma bajo un árbol, a dormir.

Su pesadilla, en la cual se vió atacada por un macho cabrío jadeante, se interrumpe por las carcajadas de unos hombres a caballo que han topado con la "bella durmiente" durante su ronda. Por poco sufre Angustias la misma humillación que amargó tanto la vida de Bárbara. Sólo la intervención del Güitlacoche impide que los jinetes celebren el descubrimiento de Angustias, con el "festín de su doncellez". Les advierte que semejante acción, sin la presencia de Efrén el Picado, su jefe donjuanesco, sería una indiscreción tremenda. Llevan a la asustada muchacha al rancho de Efrén, donde éste no tarda en emprender su conquista. Sin embargo, sus deseos de hacerla su nueva amante no se llevan a cabo porque celebra por anticipado su éxito, con demasiadas copas. Aprovechándose de la borrachera de Efrén y de los celos de doña Chole, su amante, Angus-

XUM

tias Farrera se escapa con el Güitlacoche, quien le ofrece a la bella mulata hacer todo lo que ella quiera. Cuando el Güitlacoche le dice que van rumbo a Real de Animas, un antiguo pueblo minero, la Negra comienza a transformarse. Recuerda que está en el camino donde su padre Antón Farrera, asaltaba las diligencias y las recuas. Su odio a los hombres, el identificarse con las hazañas de su padre, la brusca reacción por el reciente episodio espeluznante y el carácter sumiso del Güitlacoche — todo contribuye a la repentina sensación de poder que corre por su cuerpo. Comprueba la fuerza de este poder al no hacer caso de los requiebros amorosos de su compañero y al mandarle bruscamente, al mismo tiempo, que baje de su caballo para componerle un estribo que se le ha aflojado. Al llegar a Real de Animas, Angustias oye por primera vez noticias de la Revolución. Despiertan su imaginación los relatos sobre el movimiento zapatista, con su lema de "tierra y libertad", y no puede menos que simpatizar con la rebelión de "los probes" contra los abusos que sufren a manos de la sociedad porfiriana. Mediante la evocación de los recuerdos de su padre, muy querido por los pobres a causa de sus características de Robin Hood, la Negra logra reunir un grupo de hombres, les incita con una arenga revolucionaria, se nombra "coronela" y se va con su grupo, para juntarse con las fuerzas zapatistas en Jonacatepec. Angustias, lo mismo que Bárbara, adopta el papel de dominadora de los hombres.

Doña Bárbara se aprovecha de su poder sobre los hombres, para enriquecerse. Después de que Lorenzo Barquero cae bajo su dominio, ella lo echa de la casa y se apropia de su hato, con la complicidad del coronel Apolinar, el cacique de la región. Una vez que Bárbara ha aprendido todos los trucos legales de éste, ya no lo necesita y causa su misteriosa desaparición. No puede tolerar la idea de que un hombre ejerza dominio sobre ella. Despiadada en su deseo de conseguir la independencia femenina por medio del poder, destruye a todos sus enemigos, con su belleza, su brujería y sus asesinos. Su odio a los hombres adquiere un tinte de desprecio, al darse cuenta de que sabe manejar la reata y la pistola, como cualquier hombre. Lo mismo aconteció a doña Bárbara, cuando llegó a los llanos de Santos Luzardo.

La lucha personal de Angustias Farrera contra los hombres coincide con sus deseos de participar en la Revolución, para lograr

la regeneración de los pobres. Poco después de salir de Real de Animas, la "coronela" y su banda se encuentran con Efrén y su pandilla. Después de una breve escaramuza, toman preso a Efrén, y Angustias se venga del fanfarrón donjuanesco mandando que le corten los órganos genitales.[7] En su marcha por los Estados de Guerrero y Morelos, la "coronela" Farrera va cobrando a diario más poder y más fama. Durante el saqueo del pueblo de Tepaltzingo, el Güitlacoche "encuentra" un hermoso traje de charro que se destina a sí mismo y un juego completo de ropa de mujer que ofrece a su "coronela". De acuerdo con su actitud rebelde contra todo lo que refleja la subordinación de la mujer al hombre, Angustias rechaza la ropa fina y manda al Güitlacoche que le dé su traje de charro. Antes de ponerse el sombrero, la Negra le arranca una medalla de Nuestro Señor de Chalma y ordena al Güitlacoche que le encuentre una medalla de Nuestra Señora de Guadalupe porque "yo no necesito machos que me cuiden."[8]

De la misma manera que el coronel Apolinar enseña a doña Bárbara las ventajas de servirse de la ley para sus propios fines ambiciosos, Concho, el joven arriero, explica a su "coronela" las ventajas de los consejos de guerra, para juzgar a los prisioneros. La Negra Angustias alcanza su mayor poder, tanto de cabecilla revolucionaria como de campeona de las mujeres, en Cuautla. Encontrándose una noche en una cantina con varios grupos zapatistas, no sólo se defiende de esos temibles brutos sino que aun los domina. A pesar de las burlas de sus compañeros, el Güitlacoche no se atreve a contrariar a su "coronela", cuando ella le manda que pague su deuda a una prostituta. Según el razonamiento de la mulata, no es el deseo de someterse a los hombres sino el hambre lo que impulsa a estas mujeres a ofrecerse. Su actitud evoca el comentario de un oficial:

"—Lástima que el más hombre de todos sea mujer."[9]

Es interesante notar que las dos heroínas se dejan vencer por hombres cultos. En la novela venezolana, Santos Luzardo se vale de las mismas leyes que doña Bárbara ha hecho para dominar a la cacica. Ella, acostumbrada a defender lo suyo con fuerza, se siente impotente ante la ley.

> —¡Que este papel, este pedazo de papel que yo puedo arrugar y volver trizas, tenga fuerza para obligarme a hacer lo que no me da la gana!

XUM

> Pero estas rabiosas palabras, además de encono, expresaban también otra cosa: un acontecimiento insólito, un respeto que doña Bárbara nunca había sentido. [10]

Este respeto a Santos Luzardo también se debe al despertar de los instintos femeninos de Bárbara, largamente reprimidos. En su imaginación se le presenta la ocasión de enamorarse de un hombre que se parece al único amor de su vida, Asdrúbal, el blanco que en la piragua le enseñaba a leer y a escribir, antes de ser asesinado al rebelarse la tripulación.

> Durante estas lecciones, en las cuales Asdrúbal ponía gran empeño, las letras que ella hacía llevándole él la mano, los acercaban demasiado. [11]

Encontramos una situación paralela, en la novela mexicana. Al ver una proclama revolucionaria que está pegada en una pared, Angustias se lamenta en su propia sencilla manera de no saber leer:

> —Hay que saber para saber... Bien dijo el catrín que ayer nos echó el discurso. Nosotros así como estamos no semos para el caso... ¡Hay que saber para saber! [12]

Dirigiéndose al Güitlacoche, ordena:

> —Mira, capitán, p'mañana quero que me tengas arreglado un maistro que me enseñe a ler... [13]

Su capitán no tarda en llevarle, para maestro, a un muchacho enclenque y tímido, hijo mimado de la clase media, recién recibido de maestro en la capital: Manuel de la Reguera y Pérez Cacho. Aunque es un tipo poco atractivo para las mujeres, la "coronela" pronto se enamora de él. Quizás es su propia timidez lo que logra desconcertarla. La mulata hasta se ruboriza cuando, en una escena que nos hace pensar en Asdrúbal,

> ...el profesor echó su busto sobre el respaldo de la silla; luego puso su mano larga y pálida sobre la regordeta diestra de la mulata y ambos cabalgaron sobre la afilada punta de un lápiz, en ruta retorcida, complicada, infinita... [14]

XUM

Poco a poco las dominadoras van cambiándose en mujeres. Doña Bárbara se viste de mujer por primera vez en muchos años, y todos murmuran que se ha enamorado del "doctor". Se reforma por completo. Para ganarse el amor de Santos Luzardo, entrega al juez las plumas de garza y el cadáver de Balbino Paiba, quien las había robado al "doctor". Sin embargo, ya es muy tarde para arrepentirse. A pesar de sus sueños, no puede aspirar al amor de Luzardo que ya se ha consagrado a Marisela, la propia hija abandonada de la cacica.

Angustias también se vuelve más femenina al entrar en contacto con el hombre culto. Limpia el cuarto donde Manolo le da las clases pone un manojo de flores en la mesa y vuelve a vestirse de mujer. Cuando las tropas revolucionarias abandonan a Cuernavaca por la inminencia del asalto de los federales, Angustias prefiere quedarse con Manolo, en la ciudad. Pero al entrar en Cuernavaca las tropas del gobierno, Angustias monta a caballo, secuestra a Manolo y se lo lleva a su pueblo natal. Ahí se cumple su deseo de alcanzar la verdadera femineidad, entre los mismos arbustos donde ella contemplaba los festejos eróticos de sus cabras. El cambio brusco en la vida de Manolo, lo obliga a decidirse. Al darse cuenta de que Angustias ha llegado a reconciliarse con su propio sexo, Manolo se resuelve a aprovecharse de la reputación de la Negra. Consumado el matrimonio, se le olvida a Angustias todo su pasado violento y está preparada para aceptar la abnegada vida de la mujer mexicana.

> Entonces —dijo la Angustias serenamente—, tú serás el que ordene; yo estoy dispuesta a obedecerte. [15]

Manolo lleva a Angustias a México, donde consigue un excelente empleo oficial valiéndose de los términos de la amnistía. Todas las semanas Manolo tiene que llevar a su esposa al Palacio Nacional, para comprobar que ya no es "coronela". Asegurado el empleo, Manolo visita a su esposa solamente de vez en cuando, aun después de que ella le da un niño. Sin embargo, tal es la transformación de Angustias, que acepta la situación y hasta agradece a Manolo sus visitas más y más raras.

De la misma manera que se desarrollan paralelamente las vidas de Bárbara y Angustias, se extiende este paralelismo hasta el modo de

XUM

poner fin a sus historias: el truco literario de referirse a temas apenas presentados en las primeras páginas de los dos libros. Al comienzo de *Doña Bárbara*, Gallegos nos dice, refiriéndose a su protagonista, que "su origen se perdía en el misterio de las tierras." [16] En las últimas páginas de la novela, la "guaricha", quien se crió en una piragua que viajaba por el Orinoco y sus afluentes, siente la llamada sobrenatural de la naturaleza. Al afirmar que "las cosas vuelven al lugar de donde salieron", [17] Bárbara nos anuncia su pronta desaparición, la cual, unida a la falta de noticias sobre su inicial aparición en escena, encuadra la novela en un marco de misterio.

> La noticia corre de boca en boca: ha desaparecido la cacica del Arauca.
>
> Se supone que se haya arrojado al tremedal, porque hacia allá la vieron dirigirse, con la sombra de una trágica resolución en el rostro, pero también se habla de un bongo que bajaba por el Arauca y en el cual alguien creyó ver una mujer. [18]

Rojas González enmarca su novela de una manera aún más obvia. Las primeras palabras del libro, "lavaba y cantaba" (refiriéndose a Angustias, desde luego), se repiten en la última página. La única diferencia consiste en que entonces lavaba en el "ojo de agua", en el cerro, y ahora está lavando en una azotehuela de la capital. Toda su vida de contrastes se anticipa por el epígrafe del libro, una estrofa de las inmortales redondillas de Sor Juana:

> Siempre tan necios andáis,
> que con desigual nivel
> a una culpáis por crüel
> y a otra por fácil culpáis.

No obstante la misma disposición final de las dos protagonistas en su vuelta a la nada de donde surgieron, hay una significativa diferencia. Doña Bárbara, después de una desagradable serie de experiencias sexuales, se ve defraudada en su amor por Santos y acaba por desaparecer. En cambio, Angustias, no habiendo conocido más que a un hombre, Manolo, acepta su situación resignadamente. En los dos casos, se repite la historia de la deificación del hombre blanco por la mujer de la raza conquistada.

A pesar de que Rojas González se dejó influir por Gallegos en sus descripciones de los orígenes, las causas de rebeldía, el dominio sobre los hombres, la derrota por el hombre culto y la vuelta a la nada de su protagonista, *La negra Angustias* tiene su propio valor literario. En la novela venezolana, el estudio psicológico de una mujer se complementa por la barbarie, el misterio y la poesía de los llanos, simbolizado todo en el nombre de la protagonista, doña Bárbara. De análoga manera, el carácter de la negra Angustias se desarrolla entre el ambiente turbulento de la Revolución mexicana, de la cual su nombre también es muy simbólico. Las escenas de saqueo y de taberna, pueden compararse con las mejores de *Los de abajo*. La actitud resentida y desconfiada de los soldados analfabetos frente a los pedantes discursos de Pérez Gómez nos recuerda la enemistad con que los hombres de Demetrio Macías saludan a Luis Cervantes, en la obra maestra de Azuela, y de toda la campaña de Pedro el ex profesor de *Tierra caliente* de Jorge Ferretis. Sin embargo, Rojas González revela en este libro más simpatía y comprensión por los revolucionarios, que Azuela o Ferretis. Como López y Fuentes, presenta de un modo simpático a varios personajes que van rodando en la "bola": Concho el arriero; Aniceto Cruz, el viejo campesino que ofrece a la causa a sus cuatro hijos y tres yernos, pero sólo a condición de que les dejen seguir su riña tradicional con la familia Muñoz; el general Anacleto Trujillo, quien se alistó porque tenía miedo de ser acusado de un crimen que no había cometido; Rubén Dosamantes, quien mató al hijo del hacendado en una disputa por causa de una mujer; y una mujer que busca desesperadamente a su hijo.

Esta presentación de la Revolución, que sirve de fondo para el desarrollo del fuerte personaje que es Angustias Farrera, da a *La negra Angustias* la distinción de ser la obra más importante de Rojas González: verdadera contribución a la literatura mexicana y digno vástago de una de las mejores novelas hispanoamericanas.

SEYMOUR MENTON,
University of Kansas.

XUM

NOTAS

1 Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara,* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947), p. 214.

2 *Ibid.*, p. 27.

3 *Ibid.*, p. 34.

4 *Ibid.*, p. 27.

5 *Ibid.*, p. 31.

6 *Ibid.*, p. 32.

7 El mismo castigo impuesto al tendero mujeriego de *Germinal,* de Zola.

8 Francisco Rojas González, *La negra Angustias,* 2ª ed. (México: E. D. I. A. P. S. A., 1948), p. 108.

9 *Ibid.*, p. 129.

10 Gallegos, *op. cit.*, pp. 130-131.

11 *Ibid.*, p. 28.

12 Rojas González, *op. cit.*, p. 157.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*, p. 171.

15 *Ibid.*, p. 207.

16 Gallegos, *op. cit.*, p. 27.

17 *Ibid.*, p. 214.

18 *Ibid.*, pp. 298-299.

BIBLIOGRAFIA

1 Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara,* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947).

2 Francisco Rojas González, *La negra Angustias,* 2ª ed. (México: E. D. I. A. P. S. A., 1948).

¿Hay una individualidad poética o artística?

A propósito de Alfonsina Storni

Cuando, muy temprano, en la mañana del 26 de octubre del año 1938, abrí, como de costumbre, el radiorreceptor para enterarme de los últimos acontecimientos del mundo y escoger el tema de la columna de actualidad internacional que escribía diariamente, oí, conmovido, anunciar el suicidio de Alfonsina Storni. Cuanto siguió en la radiotransmisión: gestiones y actitudes de las grandes figuras de la política mundial, hechos trascendentales que podían traer el sosiego o la inquietud a toda la especie humana, jalones brillantes del arte o de la ciencia, perdieron su valor para mí, obstinado en imaginar, como para sacarle una inútil contestación, el cuerpo exánime de una mujer con ojos de ingenua dulzura y de "amplio renombre", llevado y traído por las aguas en el litoral de su país, allá en la América del Sur. Y contra todas las consideraciones para elegir otro tema, ese día dediqué mi comentario a la desaparición de la insigne argentina que había cantado con tan profunda sensibilidad, "El dulce daño" e "Irremediablemente".

Ante seres así, resulta inevitable preguntarse si existe, con separación de la idiosincrasia común a los demás seres humanos, una individualidad poética o artística. La respuesta se encarga de ofrecérnosla, aunque parezca contradictorio, la propia vida con sus rutinas y trivialidades cotidianas. No; en el hombre corriente la vida o las cosas sólo logran una interpretación vegetativa o cuando más, *literal*. El poeta o el artista, en cambio, parecen *sentir o ver de otra forma*, como si descubriesen en cuanto los rodea una escala de

XUM

maravillas, o sus sentidos se prolongasen en todo lo que *es* o *puede ser*. Para su prodigiosa *receptividad*, por ejemplo, no hay un solo tipo de tarde hermosa. Ni una misma tarde deja de contar con una serie infinita de variedades o gradaciones. Sería inagotable lo que podrían percibir en un solo rayo de sol, o en una misma porción de cielo azul, y maestros en el secreto de cada sonido o de cada ráfaga de perfume, por minúsculos o fugitivos que sean, no hay burbuja de emoción, ni gajo de alegría, ni hilo de interés que no capten o no sepan apreciar. Podría decirse sin hipérbole que son como los verdaderos evaluadores de la vida o de la naturaleza, o como si Dios, el creador por antonomasia, hubiera trabajado exclusivamente para ellos o hallara, por lo menos, en su sensibilidad excepcional la comprensión que un creador quiere y necesita hallar en *su* público.

En cuanto a esa embriagadora sublimación de la sensibilidad que es el amor, si aman, cabría asegurar que sus corazones se han hecho la síntesis o el centro del mundo. Alguien ha dicho —y no interesa para el caso precisar quién ni discutir el valor de su juicio— que la risa es el don que distingue al ser humano, de los otros seres del cosmos. Parece más justo pensar que es el amor. Pero el amor. No la "cuota" que se paga como podría pagarse un tributo o impuesto fiscal en la taquilla correspondiente, y que empujando y estremeciendo todas las modalidades del ser, desde las organizaciones más rudimentarias de la vida, hasta los tipos más avanzados de nuestro inmediato antecesor, el irracional, hace que el "rey de la creación" resulte vencido por ironía, a causa precisamente de su más alto timbre de superioridad, esa "espada de dos filos" que es el pensamiento. No. Me refiero al amor de los grandes sensitivos o soñadores. William Blake, sensitivo formidable, "diabólico y santo" al mismo tiempo, ha afirmado quizás con harta razón: "Todas las formas son perfectas en el espíritu del poeta". Poeta con significación substancial, esto es, no solamente el que escribe poesía, también cuantos la sienten o pueden vivirla de algún modo. Unicamente con ese amor, fuerza, superación, milagro, infinitud, no sale mal parada la dignidad y la *categoría* de la raza humana.

Desde luego, los que no son muy optimistas respecto a las virtudes de la sensibilidad, probablemente miren con desdén a quienes sienten de manera extraordinaria. "Sensible", "la sensibilidad", di-

cen muchos como si se tratara de una carga. Olvidan que Dios es Dios porque, *supremo sensible*, repercuten en su ser los sentimientos y los deseos de todos los hombres. Y por lo que toca a esa infaltable secuela de la sensibilidad, la imaginación ¿no ha sido la imaginación por excelencia, la autora del universo? Hasta en la sabiduría, los sabios que más nos cautivan o convencen, son los que se hallan más cerca de la poesía o del poeta. El propio Blake dijo escribiéndola con mayúscula: "El mundo de la Imaginación es el mundo de la Eternidad".

Sobra decir que *sensibilidad superior*, no entraña necesariamente anormalidad o extravagancia. No veo cómo vivir entre la mugre garantice la posesión de genio o de talento. El tipo del artista o poeta que se pasa el día sudoroso, desastrado, ante la mesa de un café como un recurso ingenuo y vano para probar su condición de poeta o de artista, ha quedado, por fortuna, en el ayer. Por el contrario, una sensibilidad excepcional supone la afición por la pulcritud en cualquier orden. Un hombre, psíquica o materialmente pulcro, es ser que no contradice la armonía universal. Y los grandes sensitivos responden como nadie a la armonía de la creación. Frente a los teorizantes o los partidarios de lo malsano en arte, no se puede olvidar que la belleza, norte de soñadores y de artistas, es una ética sensibilizada y tolerante, pero rigurosa al fin y al cabo como todas las éticas. Quizás no estaría demás hacer la revisión del petimetre. Se lograría tal vez descubrir analizando un poco, que es el suyo un concepto tan alto del amor, hasta concebir que sólo se puede oficiar en su reino con la más flamante apostura. Si hay necesidad de la bohardilla o el camaranchón, muy bien. Me descubro ante los gloriosos raídos o desarrapados de todos los tiempos. Una semana sin pan, con la soledad por compañía y la miseria por horizonte sobrepasa en valor a cuanto pudo escribir Homero. Pero hay que volverse contra el alarde y la simulación, tan inaceptables e insufribles como la copia y la receta. Jamás he podido convencerme de que la rebeldía —que cuando es genuina tiene su pudor— estribe en hacerse desigual el lazo de la corbata, o en torcer la boca con sorna ante toda manifestación de ternura o sentimiento. ¿Es que puede contradecir el genio de un creador, la casa cómoda, empapada de luz, que parece girara sin descanso por las habitaciones, y la paz de un amor dulce y bueno, y cuando el día empieza a declinar, irse

XUM

por los caminos, no importa que sea en su propio automóvil o por sus mismos pies, mirando unos ojos que lo *miran*, y rodeados por uno de esos crepúsculos rojos que en vez de excitar, sumen en un gozo tan profundo, que es casi un suave temor de quebrar o interrumpir su maravilla, o envueltos en uno de esos crepúsculos de tan furibunda amarillez que semeja pulverizarse y volar infiltrándose en todo, menos en la parda silueta de los árboles, cargados como en cada oscurecer, de su melancólica ceniza? En el artista o el poeta hay un solo límite: el de su dignidad de creador y de hombre.

Lo curioso, no obstante, es cuando se trata de la convivencia o el reajuste de la vida cotidiana, que por lo general no son los grandes sensitivos los menos avenibles o los más intransigentes. La mayor dificultad se halla en el "otro lado", entre los de individualidad corriente o común, empeñados en utilizar como vehículo inapelable de toda convivencia o asociación, el molde de la "rasante" mayoría. Es verdad que se ha caminado mucho en la eliminación de los abismos y dificultades que separan las distintas individualidades o sectores humanos. En el presente, no se discute que una gran sensibilidad pueda darse en el sector que podríamos considerar más antagónico a esa idea o condición, según el rígido criterio del pasado. Ni siquiera se habla ya de sectores. El término " burgués" pasó con las flotantes chalinas y las copiosas melenas. Es que aun sin darse bien cuenta, el hombre se reúne o se parece, al menos en el sentido social, cada vez más al hombre.

Desgraciadamente, eso no es bastante. Vivimos una de las épocas más contradictorias de la humanidad. De atenernos a ciertas señales, podríamos creer en un elevado índice de desarrollo espiritual. Pronto viene el convencimiento, sin embargo, de que son sólo testimonios de la lucha que sostienen el hombre, o algunos hombres, por no sucumbir entre la desorientación en que parece debatirse el destino de la familia humana. No pretendo hacer una negación radical. Acaso en ninguna época como en ésta, el hombre llegó a tener sentido del confort, de manera más ágil y deliciosa. Ni tal vez tuvo nunca mejor intención de darle un sitio en su vida a la naturaleza. Lo innegable es que pocas etapas en la historia de la humanidad más enconada contra cuanto signifique idea de exquisitez o perfección. Y de invocarse como justificación de tal proceder la utilidad de concluir con el convencionalismo, debemos recordar que en re-

sumen la civilización, tomándola en carácter genérico o como sucesión de cambiantes civilizaciones, no es más que la conquista de una serie de afinamientos y convencionalismos: los afinamientos *superantes* y los convencionalismos *imprescindibles*. Es que para el hombre —hombre en el concepto cósmico o cardinal— hasta la misma biología es una convención.

De la mayor o menor elevación de una época hablan, con elocuencia incontrovertible, las garantías que ofrece o no para conservarle a la mujer esa categoría *trascendental* que le adjudicó el hombre civilizado. El ajuste de la mujer como *valor sentimiental* en la vida y la actividad del hombre es, sin disputa, una de las características fundamentales de la civilización. Entre esa noción o valoración de *lo femenino* y la desaliñada y ruda compañera del troglodita, del troglodita para quien la mujer no rebasa de utensilio doméstico, similar al hacha de sílex, la espina de pescado o la piel de las fieras, hay todo un mundo halagador de cambios y sublimaciones. Hoy, tan pronto una muchacha sale a la vida, encuentra como una confabulación para embastecerla. Si asediada por esa plural coacción, concluye por ceder, en una especie de retorno a la más rutinaria expresión del instinto de su abuela troglodita ¿podría asombrar que el hombre, el varón, a la vez su principal defraudador y el culpable, pero que aun en el espécimen más burdo aspira a encontrar en la mujer un *valor* extraordinario, sea el primero en sentirse defraudado, y mordido por malestar que quizá no sepa definir o no advierta de modo consciente, acabe, falto del estímulo tradicional para superarse, por empequeñecerse, y caiga la humanidad en un marasmo doloroso?

Alfonsina Storni nació predestinada para sentir. Fué de esos seres a los que cabe bien la definición de "sensibilidad que piensa y anda". Todo debió concertarse para que lo fuera. Ni siquiera el nacer en las tierras templadas de Europa le restó fuerza a esta predestinación, porque nacida en esas regiones alpinas de montañas nevadas y aire de asombrosa limpidez, la circundó esa exaltación de la nieve y el cielo azul, no por callado, con menos frenesí que la vocinglera exaltación de las tierras del trópico, de crujiente sol y rechinante verde. Luego fué a crecer y formarse en la Argentina. Los pueblos de Hispanoamérica sugieren algo de vegetal. En la sugestión provocada por la milagrosa supervivencia de la modalidad de sus orígenes. Frutos, en su mayoría, de la fusión de las selvas en su más

XUM

palpitante espontaneidad y del hábito urbano del español o el europeo, subsiste, todavía en el mismo complicado y vertiginoso torbellino de sus grandes poblaciones, esa impresión de bosque o de campo. Podríamos estimarla como supervivencia providencial. Porque como dije hace tiempo, el hispanoamericano necesita de la tutela permanente del árbol o llevar prendido un gajito de bosque o de campo en el corazón, para que no se le seque. Quizás de todas las tierras de la América hispana, sea la Argentina, a pesar del alto índice que alcanza allí la vida moderna con sus múltiples actividades e inquietudes, una en las que más perdura esa fresca sugestión. Por lo que concierne al substrato sentimental del pueblo argentino basta para medirlo, con acordarse —no importa el origen que cierta crítica le atribuya— de esa epopeya cadenciosa y comprimida que es el tango.

Se ha dicho que Alfonsina Storni, profesora hasta el fin de su vida, se hizo muy joven maestra rural. Es una insinuante coincidencia. No escasean en la literatura hispanoamericana las poetisas relacionadas con la enseñanza. Sor Juana Inés de la Cruz, en el México de los virreyes, y Sor Leonor de Ovando, en el Santo Domingo colonial, riman más de una vez con acento y alcance pedagógicos. Salomé Ureña de Henríquez, en el Santo Domingo republicano, es tan poetisa ilustre como educadora sobresaliente. Maestra fué asimismo su compatriota Altagracia Zoraida Saviñón, sorprendente promesa de la lírica americana que malogró la desventura. En Chile, Gabriela Mistral, de pobre maestrita autodidacta y provinciana, se convierte muy pronto en educadora continental. Luisa Luisi, la eminente poetisa uruguaya, vivió de cerca los problemas de la educación. ¿Es que la sensibilidad excepcional de estas mujeres las hace experimentar, como una bella forma de creación, el irresistible deseo de elevar el pensamiento y el alma de sus semejantes? Pero no son solamente las mujeres, las poetisas, sino los poetas, los hombres también: Andrés Bello, poeta, fué además inolvidable preceptor; José Martí, como en la vida y con su vida, enseñó desde una cátedra; "Almafuerte" trabajó en una escuelita rusticana; Luis Gabriel Urbina y Salvador Díaz Mirón dieron clases en el exilio; Leopoldo Lugones tuvo todo el perfil de un maestro y Eugenio María de Hostos, poeta dentro del sentido estricto de tal denominación, como lo prueban "La peregrinación de Bayoán" y la ternura des-

bordante de su "Diario íntimo", contó tal vez como el mayor fundamento de su actividad de sabio y educador, su vigor de poeta.

Por otra parte, si Alfonsina Storni cultivó el teatro con éxito desde el punto de vista literario en sí, el hecho constituye otra afirmación de su gran sensibilidad. Diálogo es el teatro. Y en diálogo, en perenne diálogo se resuelve el espíritu de los grandes sensitivos. Diálogo entre lo que se posee y lo que no se tiene, entre lo que se quiere hacer y lo que se opone a que lo hagan la parte de razón común que se les filtra, a despecho de sí mismos, entre la visión de *su* realidad y la realidad que le enfrentan los otros como la versión de los hechos y las cosas, indiscutible y única.

La dolorida poetisa de "Ocre" ha declarado en los versos finales de aquella poesía en que con trece años de antelación trazó el epitafio de su tumba:

> Como es mujer grabó en su sepultura
> Una mentira aún: la de su hartura.

Confesión concluyente. Pero mentira no sólo de su hartura, igualmente la de su ironía para cuanto se refiere al sentimiento. Y aun la de su ironía en general. Los grandes sensitivos ríen o ironizan para *esconder* su ternura o su sensibilidad como un don vergonzoso ante las ingratas correspondencias de la vida. Eso fué Alfonsina Storni, un alma *resentida* e *insaciada*. He escrito solamente: un alma. No debe confundirse el objeto de esta limitación, ni desprendérsele consecuencias que no tiene. Desde luego, una gran sensitiva que sufre el torcedor de sus grandes sentimientos y el fracaso de sus más grandes ilusiones, de no retorcerse en un sobrehumano misticismo, lo más fácil es que concluya por sentir el deslumbramiento de la sensación. Recordemos que con la sensación principia a dominarnos la belleza. Alucinada por la sensación, Alfonsina Storni la capta, la estimula, la aguza, la aprovecha, la agota hasta términos insospechados, pero sin virus ni avideces enfermizas. Su sensualidad es la de la naturaleza: ardiente en el sol y refrigerante en el agua. Lo incontestable es que pocos seres humanos han dispuesto para la sensación, de aparato más agudo. Pero la poetisa, en cuyos versos es casi motivo común "andar descalza por los viejos corredores y la grama húmeda de los jardines", y que de buena gana se

XUM

iría "por los campos bajo la lluvia fina", libre la cabellera como un ala, se queja de verse "rodeada por apáticas almillas":

> que no saben ni un ápice siquiera
> de esta fiebre azulada que nutre mi quimera.

O se lamenta con entrañable tristeza:

> ¡Cárcel de los sentidos que las cosas me han dado!
> Ah, yo del universo no me puedo escapar...

Por lo demás, en un creador, no empecen los propósitos de "evasión" o de ocultamiento, el espíritu, la "esencia" no engaña. Su huella queda en lo creado de manera inequívoca. Las mismas inquietudes, los propios problemas, los motivos *básicos* que impulsaron los libros de sus primeros períodos, persisten en "Ocre" y la producción subsiguiente, no obstante las innovaciones formales, la expresión más cerebral en consonancia con una madurez, difícil en una sensitiva de que llegara al corazón, pero que al tocarle el pensamiento, lo "obligó" quizás en nombre de una "sensatez" preceptuada por los códigos de la insensibilidad y la rutina —aun para las "cosas ilegislables del sentimiento"— a frenar el vuelo lírico, aunque le dejase abiertas, disfrazadamente o no, las puertas compensatorias de lo sensual. Por cierto que en estos últimos períodos, su verso adquiere en gran parte nitidez y precisión pasmosas, y el logro de la originalidad se remonta a lo superlativo.

Puede que no se refleje con más exactitud la tragedia íntima de la poetisa como en dos composiciones de ambiente familiar. En ambas no hay protestas ni desolación a gritos. Es una amargura *estática* en que hasta las lágrimas si corren es gota a gota. El dolor mudo del contraste, de la comparación que le basta para imponerse, con su atroz insolubilidad y su mudez desgarradora. En una ("Han venido") la madre y las hermanas llegan por fin a verla ("hace tiempo que yo estaba sola — Con mis versos, mi orgullo; en suma nada"). Una de las hermanas, la mayor, "está crecida", "es rubiecita" y "por sus ojos pasa el primer sueño". Y la poetisa que la ha visto y *ha pensado*, le dice repentinamente, como en una fuga, a la menor: "la vida es dulce. Todo mal acaba..." Pero la madre que no se deja engañar por aquella declaración de optimismo, como no

se dejan nunca engañar las madres, "sonríe" y "poniéndole las manos en los hombros", la mira "muy fijo" y de las pupilas de la lírica salta el llanto. En la otra composición ("Mi hermana") la hermana "con quince abriles en los ojos limpios y claros" duerme en su alcoba, con las manos virginales sobre el pecho. Ya la poetisa, que es "el verano, y *ya lo sabe* todo", vigila cuidadosamente su sueño y le suplica "a los que han de amarla un día" o hablarle de amor: "Sed buenos", "su alma como cera se labra — pero como a la cera el roce la destruye". "Cuidad vuestra palabra y la intención"; "velad si os es posible por su nevado huerto". "Yo *lo sé todo*, es cierto. Pero ella es como el cielo: ella *no sabe nada*" ... *Saber* ... Alfonsina Storni vió, soñó, pidió, creyó y *supo*. Sí, supo. Qué dulce y valiosa aparece entonces para los que *han sabido*, la *divina ignorancia* de los que conservan incólume el tesoro de sus sueños ...

Pero si la Alfonsina Storni "esencial", se muestra a través de toda su obra, lo hace especialmente en su primera etapa (a cuya costa parece que ironizó un tanto en el autoprólogo a la Antología de sus versos editada en la Argentina hace algunos años) cuando exenta de prejuicios, responde con su cabal intensidad a la solicitud del sentimiento. Como la Antígona de Sófocles nació para el amor. Es una "amorosa" en la noble acepción del vocablo. Grandes amorosos llenan y engrandecen la historia del arte y del mundo. La poetisa no escribió falsamente refiriéndose al amor: "¿Dónde estará lo que persigo ciega?". Quién, amando, ha podido cantar: "Polvo de oro en tus manos fué mi melancolía", no es extraño que ruegue:

Sálvame amor y con tus manos puras
Trueca este fuego en límpidas dulzuras
Y haz de mis leños una rama verde.

Es que si la "despreocupada", la "rebelde" insiste en hacer alarde de su "despreocupación" o de su "rebeldía", o le niega a los hombres, como en "Tú me quieres blanca" (escrita nada menos que a los veinte años) derecho a recusarla, es porque la *preocupa* que puedan discutirle la capacidad plena para lo que es su congénita vocación: el amor absoluto.

Parece improbable que en nuestra lengua el amor haya tenido creyente más elevada e intérprete más eficaz que la Alfonsina Storni de "Canción de la novia" y "La casa":

XUM

¡Moría casi! Me llevaste tierno,
Por largas escaleras silenciosas.
Y ni tuve conciencia de las cosas:
Era un cuerpo de luna sin gobierno.

. . . . . .

Y mi alma también rodó en el río,
Se hundió con él en perfumadas frondas,
Siguiéndolo hasta el mar cayó en sus ondas
Y suyo fué el divino poderío.

. . . . . .

Subió hasta las ciudades de otro mundo;
Dormían todos, todo estaba blanco:
Luego vió cada mundo como un banco
De arena muerta en el azul profundo.
Y desde aquel azul que todo abisma
Miró en la Tierra esta ventana abierta:
¿Quién era esa criatura medio muerta?
Y se bajó a mirar. Y era yo misma.

En una mujer, en una poetisa, en una sensitiva que sintió y aun *sufrió* de ese modo, porque en su "vida velaba un grave amor inmenso que no podía saciar", y que si llegó a sentir que se le iba de los dedos "la caricia sin causa", conocía muy bien que ella misma era "una caricia" que vagaba sin destino y sin objeto, no puede sorprender ni la frecuente cita de la primavera, signo de la oportunidad, según la tradición, de saciar total y fácilmente la ilusión amorosa, ni su obsesión o devoción por la muerte y el mar. La muerte es valor tan absoluto que se impone por sí mismo. El mar es la ilusión de lo infinito o de su adaptación humana: la libertad. El hombre quiere y busca la libertad para no tener límites. He pensado en más de una ocasión, si Alfonsina Storni, decepcionada de la tierra firme, donde ni la noción de su propio ser correspondió quizás al modelo que la inmensidad de su ambición le prefigurara, aspiraría a conseguir en el mar la compensación o el desquite de un mundo maravilloso de tritones y nereidas. De ser así, el mar como el amor tampoco supo corresponderle o reciprocarle su preferencia, pues confirmando la hipótesis que me hice al conocer la noticia de su muerte, las olas mecían su cuerpo en una equidistante amarga y simbólica entre el océano y las arenas de la playa.

Hay una soledad "exterior" que puede afectarnos *fuera* o *en medio* de la gente. Es desagradable y penosa, pero no *absoluta*. La

absoluta tiene nombre más cruel: *incomprensión*. Sentirse incomprendido equivale a llevar toda el alma en perpetua llaga, condenado al aislamiento eterno como los abrumados por una condenación bíblica. En la misma poesía puede ocurrirle a la poetisa por más de una oportunidad que instigada por sus sueños, pusiera toda su fe en un poema para obtener la comprensión de alguien, y éste, tras de leerlo diez veces, le contestara como el crítico "famoso" de que habló José Asunción Silva: "No entiendo". Incomprensión en la vida e incomprensión tal vez en el arte, que es una segunda manera de vivir, no es raro que ofusquen y lleven al camino que eligió la rebelde poetisa de "Mundo de los siete pozos".

Aceptada la existencia de una individualidad poética o artística ¿cuál serían la colocación, como la interpretación adecuadas que podría dársele en la comunidad humana? Una mañana de invierno en Nueva York, no clara y hermosa como hay muchas, sino helada y gris, tropecé con una de las obras de la honda cantadora de "Languidez" en una librería. Minutos después encerrado en mi habitación leía ese libro, y no puedo explicar qué produjo en mi espíritu el contraste de la atmósfera dulcemente cálida del cuarto y de la nieve que miraba caer por la ventana, que me prometí escribir un estudio como éste. Pasaron los años y no cumplí mi promesa. Pero ahora experimento la satisfacción de estar terminando de hacerlo. Naturalmente, no confío ni mucho ni poco en lo que pueda ser o dar, pero si a pesar de su mezquindad, contribuyere siquiera un tanto para que *se conceda* a los grandes sensitivos algo como una carta de ciudadanía tocante a un país o medio ideal (que bien pudiera hallarse por encima de las fallas y las incomprensiones humanas) y que les sirva de salvoconducto para moverse libremente por el mundo en goce y procuración de sus sueños, o al menos que a su deseo de azul, se transija en que tengan un poco de azul entre la rutinaria sensibilidad de los demás miembros del género humano, creería regocijado que había conseguido mucho. ¿No es cierto, Alfonsina Storni?

ANGEL RAFAEL LAMARCHE

XUM

Dos aspectos de la literatura mexicana del siglo XIX

I. Lo histórico y lo antihistórico en *Muñoz, visitador de México*, de Ignacio Rodríguez Galván

LA HISTORIA Y LA INTERPRETACION ROMANTICA

Rodríguez Galván no pudo conocer, por razones cronológicas, la obra de Juan Suárez de Peralta, publicada por primera vez en 1878,[1] ni la de Orozco y Berra,[2] ya que la primera representación de *Muñoz, visitador de México* es de 1838. El propio autor confiesa en su prefacio al drama: "Una página de un periódico que se publicaba en México (*El Indicador*, tomo III, 131) me sugirió la idea de hacer este drama".[3] Es lástima no conocer el texto inspirador para confrontar hasta dónde llegó el trabajo interpretativo y creador de Rodríguez Galván. Por cierto, aunque varios de los personajes son históricos, el papel que representan en la obra nada tiene que ver por lo general con la historia misma. De Muñoz sabemos que fué cruel y sanguinario: "La obra de los activos jueces (Muñoz y Carrillo), considerada en conjunto, puede quedar reducida a un gigantesco juicio, a un monstruoso proceso... Degüellos, prisiones, tormentos, se sucedían a diario originando un desfile de truculencias enteramente folletinescas";[4] "El licenciado Alonso de Muñoz estaba loco de remate. El poder y la influencia de las Indias, esa influencia extraña que a los licenciados trastornaba convirtiéndolos en furiosos criminales, había terminado por subírsele a la cabeza...";[5] que le gustaba vivir lujosamente: "El licenciado estaba en el convento de Santo Domingo. Desde un tablado cubierto

XUM

por un dosel que mandó construir en el presbiterio y rodeado de alabarderos asistía a las ceremonias de la Semana Mayor y se retiraba luego a la lujosa celda que le habían dispuesto los dominicos";[6] que su aspecto era desagradable: "«Tenía el juez comisario —escribe Orozco y Berra— algo de penoso y repugnante.» A juzgar por algunas referencias, su cara debió ser no precisamente fea sino repelente y de su figura física trascendía un horror innoble, una sensación de náusea...";[7] que era orgulloso en extremo: "Su exagerado orgullo fué de pésimo gusto. Hombre viejo y de acartonada pedantería, siempre traía puesta la gorra, hablaba sin poner los ojos en su interlocutor, a las personas de rango sólo les concedía una levísima inclinación de cabeza y se hacía acompañar en toda ocasión por una guardia de veinticuatro alabarderos. Recibió a Villanueva sentado en un sillón, contentándose según su costumbre con llevarse la mano al sombrero... «Más parecía —comenta Torquemada— Dios airado que hombre, a guardar respeto a quien se debe»".[8] Estos rasgos aparecen en el Muñoz del drama. La crueldad a lo largo de todo él. El amor al lujo y a la comodidad, en alguna apostilla escénica (Jornada I, paso primero, p. 11) y en la idea de hacerlo habitar en un palacio, en el que nunca residió.[9] En cuanto a su aspecto, es su servidor Núñez quien nos habla: "Yo sirvo al visitador, / pero mi alma estremecida / siempre ha visto con horror / a ese cobarde homicida." (Jornada segunda, paso primero, V, p. 97). Y de su orgullo desmesurado hallamos abundantes trazas: "...que si el rey manda en España, / en México soy yo rey." (Jornada primera, paso primero, III, p. 27): "A ese hombre altanero, que mengua tendría / la gorra quitarse delante de Dios." (Jornada tercera, paso único, V, p. 150); "Parece que al cielo declara la guerra / y quiere al Eterno su solio usurpar, / que altivo, soberbio, jamás a la tierra / la erguida cabeza se digna bajar." (Jornada tercera, Paso único, V, p. 151). Pero el drama le atribuye, además, una pasión amorosa censurable. De existir alguna posibilidad de encontrarla en su vida es probable que hubiera sido recogida por alguno de los comentaristas que de él se ocuparon. Este rasgo, pues, parece debido a la invención de Rodríguez Galván.

Don Baltasar de Sotelo, marido amante de Celestina y ofendido en sus sentimientos por Muñoz, muerto en defensa de su honor al atacar el palacio del juez, fué ajusticiado en la vida real por

razones muy distintas de las indicadas por el autor del drama: "Sentenciaron a muerte y cortaron la cabeza a un caballero que se llamaba Baltasar de Sotelo, que había sido oficial en las guerras del Pirú; y a éste no se le halló culpa en todo el proceso que se hizo contra la rebelión que, se decía, trataban los del marqués del Valle. Prendiéronle porque estaba preso e indiciado un hermano suyo, que se llamaba Diego Arias Sotelo, un caballero muy rico y regidor de la ciudad de México. Preso el Baltasar de Sotelo, dieron aviso a los jueces que había sido soldado contra el rey en el Pirú; tomáronle la confesión sobre esto, y dijo que sí, que él había sido soldado, mas que tenía perdón de Su Majestad, y mandáronselo exhibir, y así lo hizo, que no debiera, y lo que se contenía en él era el perdón general que se hizo de todos los soldados que habían sido contra Su Majestad en las guerras del Pirú cuando Gonzalo Pizarro, exceptuando los oficiales; y el Sotelo sacó un perdón de éstos, y decía: «Dióse al capitán Baltasar de Sotelo, un perdón, o traslado de los que a todos se daban.» Y sólo porque decía al capitán Baltasar de Sotelo le condenaron a cortar la cabeza... Murió como buen caballero y cristiano; puso mucha lástima a todos". [10] En el drama también se hace alusión al hermano de Baltasar de Sotelo, a quien confiará su mujer si muere, [11] pero por lo que acabamos de leer en Suárez de Peralta, comprendemos que históricamente mal podía amparar ni defender a nadie.

También cambia en el drama la actuación de Pedro y Baltasar de Quesada. En él ambos intervienen noblemente en la conjuración para matar a Muñoz y su deseo es librar a México del juez (véanse las Jornadas primera y segunda). Pero en la realidad no parecen haber tenido las prendas, y ni siquiera la edad, que Rodríguez Galván les atribuye. Fueron delatores de la conjuración de Martín Cortés; [12] se presentaron a servir al visitador y fueron presos por él [13] y murieron en el cadalso poco después. [14]

Fernando de Bocanegra, otro de los conjurados en el drama, también fué perseguido en la realidad, pero su verdadera actuación nada tiene que ver con la que se le atribuye en la obra. [15]

Por lo que nos dice en *La vida criolla en el siglo XVI* Fernando Benítez, fué torturado cruelmente un personaje llamado Gonzalo de Núñez (p. 244). Es posible que haya inspirado el de Gonzalo Núñez, servidor primero de Muñoz y luego uno de sus más acérrimos

XUM

enemigos, en el drama. Pero lo que Rodríguez Galván ha aprovechado es sobre todo su nombre.

En lo que se refiere a los personajes femeninos, ni siquiera están respaldados por el nombre de un personaje histórico, y son entera creación del poeta, como ocurre también con la fraguada conspiración para matar a Muñoz. Es posible que muchos desearan su muerte, pero de ahí al hecho, no existen datos ciertos.

Volvemos a repetir que es lástima no conocer el texto inspirador citado por Rodríguez Galván, pues nos vemos sujetos a la mera conjetura. Al ignorar qué sabía en realidad acerca del célebre proceso, tenemos que limitarnos a suponer que conociendo los nombres de algunas de las víctimas, y no sabiendo nada concreto acerca de su verdadera actuación, manejó a su placer los personajes y completó el de Muñoz, mejor conocido quizá, con un nuevo rasgo desagradable. Pero, por otra parte, no sería raro que, aun dueño de las noticias correctas, la libertad romántica lo hubiera empujado a recrear la historia. [16]

LOS PERSONAJES EN EL DRAMA

a) *El tirano y los conjurados.*

El romanticismo exaltó la libertad y aborreció las tiranías, justificando el tiranicidio. Rodríguez Galván encarnó en Muñoz al tirano por excelencia, soberbio, despiadado, licencioso, cobarde y codicioso, pero no ajeno a su propio horror y atormentado por los crímenes cometidos. En el drama, su figura está respaldada desde lejos por la sombra, el ejemplo y el recuerdo de Felipe II, tan vilipendiado por varios autores románticos. Contra el juez tiránico se levantan los conjurados, que defienden su honor, ansían gloria, buscan la libertad propia y la ajena y manifiestan una generosidad casi extrahumana, aunque a veces, en raptos de exaltación, se complazcan en decir que desean beber la sangre de Muñoz.

b) *Las mujeres.*

El romanticismo exaltó a la mujer a alturas ideales, y, desengañado, muchas veces la rebajó cruelmente. Rodríguez Galván prefirió lo ideal, y las dos figuras femeninas que nos presenta son encarna-

ción de ello. Celestina es tierna, sensitiva, fiel; Berta, su hija adoptiva, lleva su devoción hasta el sacrificio de la propia vida.

OTROS ASPECTOS ROMANTICOS DE LA OBRA

a) *La expresión.*

El drama está escrito con un exaltadísimo lenguaje romántico: espantosas ideas, tremenda pasión, fiera maldad, horrible fealdad, fatal hermosura, alma perversa y horrible, horrenda maldad, duda atroz, horrenda; mortales, bárbaras angustias, copa acerba; corazón tan malvado, alma tan negra; frío de muerte, hoguera voraz; ardiendo en ira, de furor temblando; báratro espantoso, etc. No faltan tampoco las imprescindibles interrogaciones y exclamaciones, extremadamente abundantes y violentas: "¡Qué escucho! ¡Mi esposo! ¡Clemencia divina! / ¡Oh dicha! ¡Oh fortuna! ¡Oh dulce consuelo!... / ¡Temblad!..." (p. 52); "¿No veis gemir al valiente / y su cabeza caer? / ¿No miráis ríos correr / de sangre, sangre caliente?" (p. 71); "...¿A dónde voy?, / ...¿dónde me arrastra la mente?, / ¿cómo intento verla hoy? / ¿Tan necio de ser había / que a la que me hundió al abismo / de la desventura impía, / rendido y postrado iría / a pedir perdón yo mismo? / ¡Imposible!..." (pp. 85-86), etc.

b) *La extroversión.*

Los personajes viven hacia afuera, se muestran en primer plano con sus palabras, y el soliloquio, como expresión del sentimiento o el estado de ánimo, no falta en la obra, como ocurre en la Jornada primera con Muñoz (pp. 11-13) y con Sotelo en la segunda (p. 75 y pp. 84-86). El extravío mental pasajero, que indica la fuerza con que el sentimiento puede estar herido, aparece también, referido a Celestina en la Jornada tercera (p. 165).

c) *La noche y la tormenta.*

Es curioso observar que todos los momentos de la obra tienen por marco a la noche, ya clara, ya tormentosa, que tan cara fué a los románticos. En cuanto a la tempestad, que ha acompañado tantos

XUM

conflictos dramáticos extremados, hace también su aparición en el drama. Se va preparando antes de que Sotelo entre en el palacio de Muñoz, se acentúa durante el diálogo entre Celestina y el juez, y estalla con toda su fuerza al terminar el acto.

d) *Lo religioso.*

Los románticos sintieron desvío hacia la religión que consideraban como una traba y un peligro. Rodríguez Galván encara este aspecto de una manera especial. Todos los personajes nobles y generosos de la obra creen en la justicia divina (pp. 50, 113, 117, 119, 163). Pero de pronto, ante una advertencia desesperada de Celestina a Muñoz: "¿Y qué no teméis al cielo?...", volvemos a encontrarnos con el verdadero concepto romántico en boca del tirano: "El Papa nos quiere bien" (pp. 183-184).

e) *El hado.*

El poder a quien los dioses temieron y los románticos exaltaron, no podía faltar en el drama de Rodríguez Galván. A él aluden casi todos los personajes: ¡oh fortuna impía y detestable! (p. 75); el ardimiento feroz / que le ha infundido su estrella (p. 94); tu esposo / te entrega infiel a tu destino infausto (p. 106); Contra el hado furibundo / sólo la tierra es el puerto (p. 131); El hado adverso / nos condena a sufrir duros martirios (p. 158); Signo funesto / nos persigue tenaz (p. 166).

II. El teatro neoclásico en la literatura mexicana: *Indulgencia para todos*, de Manuel Eduardo de Gorostiza

Aunque dentro de las modalidades neoclásicas —respeto de las unidades dramáticas, predominio de la razón, necesidad educativa en la obra de arte, imitación de la naturaleza— y discípulo de Moratín, Gorostiza por su carácter está más cerca del ecléctico Bretón de los Herreros. Quizá unos de los juicios más acertados sobre su obra fueron los expuestos por Mendíbil, y que Vicente Llorens

Castillo recoge y comenta en su reciente libro *Liberales y románticos* (Ed. del Colegio de México, México, 1954, p. 287): "A Gorostiza lo elogia por haber procurado mantener en sus comedias un prudente término medio entre «el desarreglo brillante de los antiguos y el frío aliño de los modernos». Entiéndase por *antiguo* no simplemente el antiguo teatro español sino el romántico en general; *moderno* quiere decir para Mendíbil lo neoclásico francés y español. Las obras del autor mexicano participan de las excelencias y defectos peculiares de cada una de «ambas sectas» ... lo que le parece difícil a Mendíbil es sobresalir del mismo modo en un género intermedio, que es por donde se ha lanzado a su juicio Gorostiza. Género quizá el más recomendable; la perfección del teatro «acaso depende de una juiciosa combinación de la crítica, gusto i filosofía de los modernos, con la lozanía, desembarazo i fácil vena de los antiguos.»"

Las razones de las características distintivas del teatro de Gorostiza pueden deberse a los motivos que indica Llorens (obra citada, p. 307) al referirse a la serie de artículos "On the modern Spanish theater", pertenecientes al autor de *Indulgencia para todos* y aparecidos en el *New Monthly Magazine*:[17] "Gorostiza, no obstante su formación igualmente clasicista, es mucho más flexible, precisamente por su falta de adhesión a principios, por su espíritu liberal y transigente que no quiere participar de ningún sectarismo dogmático ni en literatura."

Con todo, veamos cuáles son los puntos de contacto con el neoclasicismo.

LAS UNIDADES DRAMATICAS

En lo que se refiere a las unidades de lugar y de tiempo, basta leer las indicaciones que preceden a la obra: "El teatro representa una sala de la casa de don Fermín ... La acción principia a las seis de la tarde, y da fin a las doce del día siguiente" (*Indulgencia para todos*, Bib. del Est. Univ., núm. 37, p. 2). Como se ve, la acción se desenvuelve en un único lugar, y la trama sólo necesita 18 horas para cumplirse.

En cuanto a la unidad de acción, está perfectamente respetada, y todo contribuye directa o indirectamente a que se cumpla el propósito de corregir a don Severo de Mendoza de su exceso de virtud.

XUM

LA RAZON

Para los neoclásicos la razón había sido virtud suprema al artista. Esta razón se contagia frecuentemente a los personajes de Gorostiza en su manera de pensar, y aparece en varias oportunidades en sus labios. Pero debemos advertir que en su obra hay dos razones: una, que llamaríamos buen sentido, y otra, descarnada y fría, que aleja al hombre de su carácter humano. La primera es la que invocan la mayoría de los personajes; la segunda, la que prefiere don Severo. Por cuál de las dos se inclina Gorostiza, es fácil suponerlo. Para quien, como dice Llorens (p. 307) "es mucho menos rígido y limitado que su maestro", y de quien se afirma más tarde (p. 308) que "está exento de la adusta severidad" de Moratín, era el buen sentido, y un buen sentido sin dureza, el que debía ser predilecto.

FINALIDAD EDUCATIVA DE LA OBRA DE ARTE

En su ensayo "Complejidad espiritual del siglo XVIII" nos dice Díaz Plaja:[18] "Esta asignación al arte de una finalidad moralizadora o pedagógica es, acaso, la característica de más relieve, la que da a toda la literatura neoclásica una orientación más decisiva". En Gorostiza esa finalidad didáctica apunta a la necesidad de no extralimitarse en materia de virtud, so pena de convertirse en un ente desagradable y perjudicial para sus semejantes. Es por esto que en la obra se busca atenuar el "puritanismo" de don Severo, en cuyo nombre se indica ya el carácter, carácter que es resultado, más que de modalidades intrínsecas, de la educación y formación recibidas. Pero los mismos que tratan de corregirlo de su defecto, pecan también de cierta intransigencia, y necesitan el leve correctivo de indicarles que tampoco ellos están del todo capacitados para arrojar la primera piedra y que también con ellos es precisa la indulgencia:

DON SEVERO

¿Olvidar esta lección?
¡Jesús, señor, qué demencia!
y en prueba de mi indulgencia
obtendréis vuestro perdón.

DON FERMIN

¿Qué dices? ¡oh, qué delirio!
¡perdón yo! ¿de qué o por qué?

DON SEVERO

Porque vuestra casa fué
donde he sufrido el martirio
de una burla asaz pesada...
. . . . . .
confesad, pues, que en sustancia,
os excedisteis conmigo;
y pues por distintos modos
todos, don Fermín, lo erramos,
buena será que pidamos
INDULGENCIA PARA TODOS.

(Acto v, escena última, p. 181.)

A la verdad, el indulgente por excelencia parece ser el propio Gorostiza, y a propósito de esa peculiaridad nos dice Llorens (p. 308): "Hay que advertir que Gorostiza era un crítico benévolo en extremo; nadie llevó a la práctica lo que él mismo había predicado en la primera de sus comedias: *Indulgencia para todos*".

IMITACION DE LA NATURALEZA

En relación con la finalidad educativa, los neoclásicos pregonaron la necesidad de imitar a la naturaleza (Díaz Plaja, obra y ed. citadas, pp. 117-118). Gorostiza trata de ceñirse a este aspecto y nos lo da en el trazado de ciertos personajes como el gruñón don Fermín o la criada de confianza, la conversadora Colasa. Pero advirtamos que en realidad esas figuras son, más que personajes de carne y hueso, verdaderos tipos literarios. Sus personajes no viven todavía intensamente. Quizá el más humano y real, aunque su cambio sea demasiado repentino, es el propio don Severo, a quien vemos debatirse y agitarse entre su verdadera naturaleza generosa y los principios adquiridos en los libros. Real es también la oposición de criterios de dos generaciones, la del viejo don Fermín y la de su hijo don Carlos. Pero no nos resulta demasiado verosímil el per-

XUM

sonaje de doña Tomasa, la prometida de don Severo. La sentimos un poco fría y calculadora, y, a pesar de su coquetería muy femenina, su reacción ante el problema que se plantea en su casa, peca por exceso de tranquilidad:

DON FERMIN

(A Tomasa)
... Tú ¿no te acuestas?

DOÑA TOMASA

¿Por qué no?

DON FERMIN

Como es tu novio.

DOÑA TOMASA

¿Qué importa para que duerma?
Demasiado velaré
luego que ya no lo sea;
porque entonces los cuidados,
ya ve usted, siempre desvelan.

(Acto III, esc. VII, p. 110.)

Gorostiza, aunque neoclásico en cierto modo, tiende a liberarse de influencias foráneas. Lo francés le molesta:

... pero ahora todo es de estranjia:
. . . . . .
porque me lleva la trampa,
notando que hasta el morirse
ha de ser uso de Francia.

(Acto II, esc. VIII, p. 77.)

aunque comprenda —y lo dice por boca de don Pedro Arismendi, uno de los personajes razonables de la obra—, que es necesario echar mano de ello en determinadas circunstancias:

Es preciso seamos justos.
Una joven educada,
como se acostumbra hoy día,
es fuerza padezca varias
dolencias desconocidas
a sus madres, que ignoraban
por necesidad sus nombres...
(*ibidem.*)

Más clara aún es la posición de Gorostiza en los artículos citados, referidos ya únicamente al aspecto teatral. En ellos afirma que el teatro español ha perdido al ceñirse a la influencia francesa: "And here we are a loss to decide what claims the French have to the gratitude of the Spaniards: for whatever they have gained from them in the way of art, they have decidedly lost in imagination; in so much that their teather in acquiring the Gallic character, has entirely lost the originality which first distinguished it." (Llorens, obra citada, p. 307).

EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO,
Universidad Nacional de México.

NOTAS

1 *La conjuración de Martín Cortés*, Bib. del est. univ., Nº 53, p. x, Nº 1.

2 *Noticia histórica de la conjuración del Marqués del Valle, años de 1565-1568.* México, 1853.

3 *Muñoz, visitador de México*, Bib. del est. univ., Nº 67, p. 3.

4 Fernando Benítez, *La vida criolla en el siglo XVI*, El Colegio de México. México, 1953, p. 240.

5 *Ibid.*, p. 245.

6 *Ibid.*, p. 246.

7 *Ibid.*, p. 246.

8 *Ibid.*, p. 247.

XUM

9 Véase también el siguiente pasaje, puesto en boca de Sotelo: "Y en tanto en un trono, cual fiero monarca, / se sienta orgulloso el déspota atroz, / cercado de guardias, de viles esclavos, / de fausto y grandeza, de regio esplendor." (Jornada tercera, Paso único, v, pp. 147-148).

10 Juan Suárez de Peralta, obra y edición citadas, pp. 82-83.

11 Jornada tercera, Paso único, VI, pp. 143-144 y 157.

12 Suárez de Peralta, obra y edic. citadas, p. 24.

13 *Ibid.*, pp. 72-73.

14 *Ibid.*, pp. 77-80.

15 Fernando Benítez, obra citada, p. 244.

16 Aunque generalmente apartado de la verdad histórica, a veces se encuentran en Rodríguez Galván datos de extraña precisión, como la referencia a las cárceles (pp. 51, 71, 147; cf. Suárez de Peralta, pp. 70-71), cuya terrible fama perduró largamente en el recuerdo de los mexicanos.

17 X, 1824, pp. 328-333 y 502-507; XI, 1824, pp. 87-92 y 186-192.

18 Incluído en *Hacia un concepto de la literatura española*, Colec. Austral, N° 297, p. 118.

Técnica de los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera *

I

INTRODUCCION

Al estudiar los elementos dispersos en la producción cuentística del Duque Job, se notan rasgos típicos, presentes en diferentes tipos de cuentos, que revelan tendencias personales de su creador, y de las cuales se puede deducir características de la técnica literaria de Gutiérrez Nájera, tan distinta de la de otros autores.

Con el debido respeto a los juicios literarios de los literatos contemporáneos de Gutiérrez Nájera, que atribuían su falta de producción de géneros literarios elevados, como la novela, a las tareas agobiantes del periodismo, en las cuales tuvo el Duque Job que luchar para obtener el pan diario, fuerza es reconocer que el talento de Gutiérrez Nájera no se prestaba a tales géneros, por faltarle los recursos necesarios para su creación, pero dentro del género del cuento dejó valiosas joyas, y en él mostró sus dotes de artista de elevada inspiración. El elemento indispensable de la novela es narración de acontecimientos presentados en ilación de tiempo, una de las cualidades más débiles en las creaciones del Duque. Sabemos el fracaso que siguió a su esfuerzo para escribir la novela *La mancha de lady Macbeth.* [2] El plan premeditado y complejo que exige el gé-

* Páginas del capítulo v de la tesis sobre "Los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera", presentada por su autor para optar el grado de Doctor en Filosofía, en University of Southern California. Los Angeles, Calif., en junio de 1954.

XUM

nero novelesco y el desarrollo espiritual del personaje en el transcurso de los años no entraban en las disposiciones naturales del Duque Job y la costumbre de escribir con precipitación aumentaba la dificultad. En cambio, sus dotes se prestaban naturalmente al género del cuento que, de por sí, permite a sus creadores la libertad casi ilimitada de emplearlas según sus inclinaciones. Verdad es que el público moderno no está dispuesto a reconocer como grande al escritor a menos que escriba novelas, aunque los ejemplos de Chejov y Maupassant sean muy elocuentes para demostrar la posibilidad de alcanzar elevación en el dominio de la narración corta.

Género del cuento: definición, principios de Poe

Como punto de partida del capítulo presente conviene fijar la atención sobre las propiedades del género literario que constituye el cuento, para determinar la aportación de Gutiérrez Nájera a este género y el lugar que le corresponde entre otros cuentistas.

Federico de Onís, en su prólogo a la *Antología de cuentos españoles*, ofrece la siguiente definición del cuento en el sentido literario:

> La palabra *cuento* se ha aplicado y se aplica a diversos modos de narración, que a veces se han designado también con otros nombres. Modernamente se usa para denominar, por una parte, un relato oral y casi siempre tradicional, como los que cuentan las madres a sus hijos, y por otra, un cierto género de narración novelesca escrita que se distingue fácilmente de la novela por su corta extensión y por las cualidades estéticas que tal limitación en el tamaño determina. No es, por lo tanto, solamente el tamaño lo que establece la diferencia entre la novela y el cuento: puede ocurrir que una narración corta responda a la concepción episódica y sintética del cuento, y entonces esa novela condensada en breve espacio se denomina novela corta. Estas tres denominaciones —novela, novela corta y cuento— se usan comúnmente en español moderno para designar tres géneros de narración novelesca que se suponen por críticos y autores esencialmente distintos.[3]

The *Encyclipedia Americana* amplía el concepto, adaptándolo a los cuentos modernos:

Short Story. Characteristics.

> The definitive nature of the short story is implicit in the adjective and noun comprising its name. As a story, it narrates a series of events, or a single incident, involving individuals in mental or physical activity. Thus, like all fiction, it portrays; and its success depends upon the immediacy achieved between the reader and the object portrayed. As a short story, however, it can not effect this immediacy by the means common to the novel, such as characterization, detailed description, and repetition. Instead, it must portray with mirror-like swiftness and completeness.
>
> For this reason, the short story is most powerful through graphic narration. This is not to say that its subject matter can be only simple and realistic. Of all literary forms the short story is in fact the least restricted in subject matter, for ist length permits treatment of subjects that could not alone sustain interest in a longer form. From earliest times, the short story has served as allegory, fable, and moral example. It has drawn themes from matter supernatural and natural, romantic and realistic, grotesque and mundane. The abnormal personality, as well as the representative one, may be portrayed by it; mental processes as well as physical action; casual happening as well as arresting incident. All these have a place in the short story, provided the are translated into the concrete. Growing consciousness of this necessity has forged the techniques that made possible significant short-story writing. [4]

Desde la época de Giovanni Boccaccio (1313-1375) y Geoffrey Chaucer (1340 ?-1400), eminentes cuentistas del Renacimiento, hasta la segunda mitad del siglo XIX, época de Gutiérrez Nájera, el género del cuento ha experimentado períodos alternativos de florecimiento y decadencia. En el siglo XIX las grandes posibilidades de la narración corta han sido utilizadas por los literatos de ambos continentes. En este género, acaso más que en ningún otro, al autor se le facilita expresar su personalidad, pues en el concepto moderno el asunto del cuento no se rige por moldes fijos.

En los Estados Unidos se considera generalmente a Edgar Allan Poe como padre del cuento moderno. En efecto, el cuentista norteamericano comparte el laurel con el novelista ruso, Gogol, como lo atestigua H. E. Bates, en su bosquejo sobre los dos escritores:

XUM

> Nicolai Vasilievitch Gogol was born at Sorotchinsky, in Russia, in 1809; in exactly the same year Edgar Allan Poe was born in Baltimore. Gogol was educated at Niezhin; Poe at Stoke Newington in England. Gogol died in 1852, Poe in 1849. And from these two short lives may be said to flow the twin streams of the modern short story. [5]

A Poe, sin embargo, pertenece el gran mérito de haber formulado los principios generales del género cuentístico moderno, que se pueden adaptar a una gran variedad de cuentos de diversos tipos: (1) El tamaño del cuento no debe exceder el período de lectura dentro de una sola sesión; (2) El diseño concebido debe llevarse a cabo, para que el lector reciba la impresión de finalidad; (3) El cuento debe crear un efecto único; (4) No debe contener ni una palabra que no tienda a cumplir el diseño concebido. [6] Como se echa de ver en estos principios, una inmensa variedad de temas puede servir de asunto para el cuento, los cuales se subordinan al efecto obtenido.

Sea que Gutiérrez Nájera estuviera enterado de la crítica literaria de Poe o que no, sus cuentos caben dentro de los preceptos de este género establecidos por el crítico y cuentista norteamericano.

II

TECNICA DE LOS CUENTOS DE GUTIERREZ NAJERA

Quedan establecidos los puntos de partida del capítulo presente: las dotes individuales del Duque Job como un escritor y los caracteres del género cuentístico. Pasemos al estudio de los elementos técnicos contenidos en los cuentos de Gutiérrez Nájera, adoptando el plan siguiente:

A. Temas

B. Construcción.

C. Tipos humanos.

D. Temas de otros cuentistas.

E. Elementos idiosincrásicos:

(1) fantasía.

(2) filosofía.

(3) estilo.

A. TEMAS

Todo escritor, al marchar por la senda de la existencia humana, forma su propia imagen de la vida, su propia idea de la realidad. Examinando las obras de un escritor al granel, se percibe qué incidentes de la vida atraen su atención, qué situaciones escoge, y qué tipos humanos le interesan. Un estudio semejante permite establecer un concepto definitivo, según el cual se revela la personalidad literaria del escritor en términos coherentes de caracteres individuales. Chejov, Maupassant, Poe, Stevenson, para mencionar sólo unos cuantos, encajan en sus cuentos incidentes de índole diversa, crean a sus personajes de conformidad con su propio ente espiritual e interpretan la vida según su concepto personal. Por eso los temas presentados varían según su creador y, aunque se repitan, parecen siempre frescos, eternamente virginales.

Maupassant afirma el principio de la selección individual de temas en forma que clarifica su propio caso:

> *La vie ... est composée des choses les plus différentes, les plus imprévues, les plus contraires, les plus disparates; elle est brutale, sans suite, sans chaîne, pleine de catastrophes inexplicables, illogiques et contradictoires qui doivent être classées au chapitre* faits divers.
>
> *Voilà pourquoi l'artiste, ayant choisi son thème, ne prendra dans cette vie encombrée de hasards et de futilités que les détails caractéristiques utiles a son sujet, et il rejettera tout le reste, tout l'à-côté.*[7]

Nuestra percepción personal del mundo no es otra cosa que una ilusión que varía según el individuo, y la misión del escritor es la de reproducir su propia ilusión en forma artística:

XUM

Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduir fidèlement cette illusion du laid qui est une opinion changeante! Illusion du vrai jamais immuable! Illusion de l'ignoble qui attire tant d'êtres! Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière. [8]

Los temas de Gutiérrez Nájera llaman al corazón, al sentimiento y no a la razón. Nunca figura en ellos una idea intelectual, sino las pasiones humanas, con predominio del ambiente de fracaso.

¿Qué incidentes de la vida son inspiradores de Gutiérrez Nájera para sus obras literarias? Los de motivos trágicos: el amor fracasado, las ilusiones perdidas, las injusticias humanas, el triunfo del mal, con un desenlace fatal de la muerte prematura, o un aniquilamiento espiritual de los protagonistas. De la colección de veintiún cuentos, el mencionado carácter de la muerte finaliza con los personajes principales en once cuentos. Mueren: Alicia en *La venganza de Mylord*, la niña Rosalía en *La pasión de Pasionaria*, el joven en *Los suicidios*, el tercer músico en *El músico de la murga*, el personaje principal de *Rip-Rip*, el protagonista de *Juan el organista*, Rosa-Thé en *Dame de coeur*, la familia de la mexicanita en *Un 14 de julio*, Blanca en el *Cuento triste*, Gabriel y Carlos en *La mañana de San Juan*, el bebé en *La balada de año nuevo*. Hay un espectro de la muerte en *El vestido blanco*, cuando Adrián, el padre, prevé el sudario de su hija que le sugiere el color blanco. Mueren trágicamente la mamá y la hermanita del "inglesito" en la *Historia de un peso falso*. El muchacho, aunque no muere físicamente, queda aniquilado como el personaje risueño del cuento, empezando la vida de un criminal en la Correccional. Para la "hija del aire", en el cuento del mismo nombre, Gutiérrez Nájera desea la muerte como libertadora de sus suplicios. Parece que la imagen de la muerte siempre está presente en la mente del Duque.

El amor fracasado sirve de tema en seis cuentos: *La venganza de Mylord*, *El músico de la murga*, *Rip-Rip*, *Juan el organista*, *Dame de coeur*, *Cuento triste*. El amor en el tratamiento del Duque Job es una pasión ardiente que consume a sus víctimas. No hay un solo caso de amor feliz. Los obstáculos que encuentran los amantes son insuperables a tal grado que acaban con su vida.

Estrechamente ligado con el tema del amor fracasado está el tema de las ilusiones perdidas. Rip-Rip idealizaba a su mujer y al amigo Juan "el del molino" y no puede soportar el rudo golpe de que ambos son adúlteros y traidores.

Dos de los músicos, presentados en *El músico de la murga*, están aniquilados espiritualmente a causa de ilusiones quebradas. Uno, el pianista Pomar, personaje de Federico Gamboa, cansado de entretener al vulgo soez con los bailecitos triviales, arrastra la vida de una rutina odiosa. El violinista de talento superior, "el de los ojos azules desteñidos", [9] también obligado a tocar música de bailes, para él detestable, está aniquilado por no actuar como verdadero artista, lo cual le clava al alcoholismo, que le mata. La bella Manón, en *después de las carreras*, que fué rica, queda anulada por su presente estado de sirvienta y padece del quebranto en sus ilusiones juveniles, añorando con triunfos, fiestas y galanes. El suicida, en *Los suicidios*, empieza su carta así: "Caballero voy a matarme porque no tengo una sola moneda en mi bolsillo, ni una sola ilusión en mi cabeza." [10]

Las injusticias de la vida y el triunfo del mal pasan como un hilo al rojo por todas las obras del Duque, pero como tema central aparece en *La pasión de Pasionaria*, donde la pequeña Rosalía muere víctima del maltrato de la madrastra; en la *Crónica de mil colores*, donde la astuta "Caperucita color de rosa" logra con sus intrigas apoderarse de los bienes del viejo barón de Saint-Loup. En la *Historia de un peso falso*, el "inglesito" cae víctima de la cruel burla del atolondrado caballero que le regala un peso falso, por el cual el bueno e inocente niño es inhumanamente acusado de ladrón. La "hija del aire" está torturada por adiestradores desalmados que la explotan, a pesar de su fragilidad, para divertir al público ávido de placeres fútiles.

Sólo en cuatro cuentos no aparece el tema trágico. Dos de estos cuentos son de fantasía, sin base en la realidad: *Los amores del cometa* y *La novela del tranvía*. Los otros dos son de asuntos caricaturescos: *El alquiler de una casa* y la *Historia de una corista*.

XUM

B. CONSTRUCCION

Sabiendo que Gutiérrez Nájera no retocaba sus cuentos, fácil es pensar que el escritor careciera de técnica literaria fija. Lejos tal cosa de la verdad. Examinando la producción cuentística del Duque en conjunto, se observa el empleo de principios generales, comunes a todos los cuentistas de primera línea, y además, se reconoce un sello personal que se manifiesta con infalible constancia, una manera de tratar el asunto, por sencillo que sea, que es la de Gutiérrez Nájera y de nadie más, la que presta a sus obras un encanto completamente suyo.

Anécdota. En el cuento moderno la anécdota como tal ha pasado al segundo término. Importa más el laberinto de relaciones humanas que el autor pone en escena, el hombre y la mujer presentados según el concepto del autor, los personajes que obran de formas raras e imprevistas, distintas de las de sus prójimos, y el juicio del autor acerca de la conducta de sus personajes, el criterio en concordancia con su propio temperamento y personalidad literaria, no repetidos en ningún otro caso. En una gran parte de los cuentos de Chejov "nada pasa" y, sin embargo, son obras maestras. En Maupassant la anécdota tiene más substancia, pero en sus cuentos tampoco es la anécdota la que los hace perdurables, sino la humanidad en sus mutuas relaciones que pinta el autor. En *La ficelle* (*La cuerdecita*),[11] por ejemplo, el punto cardinal que destaca Maupassant es la crueldad humana que se revela por medio del asunto.

En Gutiérrez Nájera la anécdota tiene una importancia secundaria y es, a veces, floja. El hecho de que el escritor no construía sus cuentos según un plan premeditado no favorecía asuntos bien desarrollados ni complejos. Sabemos que Chejov y Turgueneff[12] pulían sus cuentos con mucho esmero, cambiando y rehaciendo el plan original.[13] En Gutiérrez Nájera el primer proyecto trasladado al papel permanece sin cambios. De aquí resulta una construcción improvisada y, a menudo, un tipo de cuento en que se presenta más que nada una situación, lo cual es, empero, una propiedad legítima del cuento moderno.

Cuentos de la "corriente de conciencia". La costumbre de escribir precipitadamente, sin profundizar el primer proyecto, deter-

mina en la mayoría de los cuentos del Duque, parcial o totalmente, lo que actualmente se llama la "corriente de conciencia". Cuentos representativos de esta orientación son *Los amores del cometa* y *La novela del tranvía.*[14] En ésta no sabemos un solo detalle de la vida verdadera de los dos vecinos del autor en el tranvía, quien revela únicamente sus propios pensamientos sobre la personalidad y la vida de ellos que improvisa en el papel. En este caso no es el asunto lo que deleita al lector, sino el artífice en el proceso de creación de una tarea fina. La técnica que el autor emplea inconscientemente forja la ilusión de la realidad, atenuando la inverosimilitud. *Los amores del cometa* muestra la extraordinaria imaginación del autor cuando corre a rienda suelta, mientras observa los fenómenos celestiales. Al mismo tipo de cuentos de la "corriente de conciencia" pertenecen: *En el hipódromo, El músico de la murga, El vestido blanco, La hija del aire.* En estos cuentos presenciamos la vida de personajes, vista a través de la mente de Gutiérrez Nájera, de sus actitudes, de sus estados anímicos, y de sus gustos e inclinaciones.

Cuentos narrativos. Sin embargo, hay cuentos de Gutiérrez Nájera en que se narra una historia, apartándose el autor a un segundo plano, aunque el lector nota en el ambiente la presencia invisible de la persona que mueve los hilos del "guignol." En éstos la acción de los personajes revela el sentido omnisciente del autor que escoge situaciones que le cuadran, personajes que le atraen, entra en la mente de ellos, analiza sus emociones, les observa desde fuera y tiene el absoluto dominio de las figuras que crea. De esta índole son: *Historia de un peso falso, Rip-Rip, Juan el organista, Un 14 de julio, La mañana de San Juan, La balada de año nuevo.* Estos cuentos son representativos de la clase de incidentes en la vida que mueven al autor en el impulso de moldear las imágenes que le inspiran.

Un 14 de julio[15] es un buen ejemplo de como un artista es capaz de tomar una breve noticia periodística, seca, desnuda de imaginación, e inspirarle vida, inyectarle nueva savia, de suerte que los muñecos yertos adquieran sentimientos humanos, sufran, amen, hablen al alma del lector. El asunto es sencillo y puede ser referido en pocas frases: Una mexicana casa con un pobre pintor francés. No encuentran medios para vivir en México y el matrimonio, con

XUM

sus seis hijos, se traslada a París, donde, impulsados por el hambre, se suicidan por asfixia, el 14 de julio, el día de la fiesta nacional. Gutiérrez Nájera refiere esta historia de un modo personal, con gran técnica. Introduce a la heroína, la mexicanita, con el pretexto moral de compasión cristiana:

> Voy a referiros una breve y triste historia, y voy a referirla porque hoy habrá muchos semblantes risueños en las calles, y es bueno que los alegres, los felices, se acuerden de que hay algunos, muchos desgraciados. Es un episodio del 14 de julio, pero no del 14 de julio de 1789, sino del 14 de julio de 1890. Y la heroína es una paisana nuestra, una hermosa y desventurada mexicana. [16]

Según el autor es una mujer notable, lo cual intensifica el contraste para el horripilante desenlace:

> ¡Ah! De ella hablaron mucho los diarios de París hace dos años: más que de Mme. Iturbe y de sus trajes, más que de la señorita Escandón y de su boda. Arsenio Houssaye, ese anciano coronado de rosas, le dedicó una página brillante, una aureola de oro como esas que circundan las sienes de las mártires. La piedad la amó un momento, un momento nada más, porque la piedad tiene siempre muchísimo que hacer. Y ahora que miro esas banderas, esas flámulas, esos gallardetes, símbolos de noble regocijo, pienso en la pobre mexicanita que pasó en París el 14 de julio de 1890. [17]

París, inmensa ciudad, indiferente a los sufrimientos humanos, se describe con colores de resignada tristeza: "¡Es tan grande París! ¡Hay en sus calles tanto ruido! ¡Es tan difícil percibir allí la voz de un hombre!" [18]

Siente el autor predilección por los niños. Una descripción del estado creado por el hambre en términos objetivos no hallaría en el lector un eco de compasión tan intenso como oír hablar al niño famélico:

> —Mamá, ¿Qué cosa es morir?
> —Morir, hijito, es irse al cielo.
> —¿Y cómo será el cielo? ¿como el mar?
> —No: el cielo es un jardín en donde hay muchas flores y muchas frutas y muchos juguetes para los niños.
> —Sí, pero no serán para mí. También aquí hay todo eso y nada es mío.

—En el cielo cogen los niños que no son traviesos cuanto quieren.

—¡Mamá, vamos al cielo! [19]

Para crear un efecto de horror, al describir la muerte de la familia, utiliza Gutiérrez Nájera el recurso de repetir imágenes afines:

No hubo necesidad de que apagaran la vela. También ella se apagó. Ardía el carbón, y su fulgor dantesco semejaba un boquete del infierno asomando en la sombra. ¿Quién llora? ¿Quién solloza? ¿Quién se queja? ¿Quién se retuerce? ¿Quién sofoca blasfemias? ¿Quién se ahoga? [20]

La conclusión del cuento proporciona una culminación en la que el pensamiento del autor se desborda en lamentos emotivos, apelando a Dios, técnica de frecuente uso por Gutiérrez Nájera.

Recursos de técnica literaria: unidad de lugar, de tiempo y de personaje

Unidad de lugar. Gutiérrez Nájera sitúa la acción de dieciocho de sus cuentos en México, y principalmente en la capital. En *La pasión de Pasionaria* y en la *Crónica de mil colores* no hay mención de lugar. La acción de *Un 14 de julio* es París. El autor nunca traspasó los límites de su patria y las imágenes que evoca su cerebro se colocan inconscientemente en el suelo donde nació y en la ciudad en que vivió. Como es propio del género, el Duque mantiene la narración de sus cuentos dentro del mismo escenario, con frecuencia un hogar, como en: *Dame de coeur, Cuento triste, Un 14 de julio, La balada de año nuevo, Después de las carreras, Tragedias de actualidad, El alquiler de una casa, La pasión de Pasionaria.* A veces, es un edificio público: *El músico de la murga* (salones de baile), *El vestido blanco* (iglesia), *La hija del aire* (circo), *La venganza de Mylord,* primera parte (teatro), *Juan el organista* (casa e iglesia). Los lugares extraños a la casa son: la calle y el garito (*Historia de un peso falso*); el hipódromo (*En el hipódromo*); el parque de Chapultepec (*La venganza de Mylord,* segunda parte);

la calle y la casa (*Crónica de mil colores, Rip-Rip*); la presa (*La balada de año nuevo*).

En dos cuentos, escritos en forma epistolar, los límites se circunscriben a las páginas de las cartas (*Los suicidios, Historia de una corista*). En un cuento de pura imaginación, *Los amores del cometa,* el escenario es el universo entero, pero reducido al tamaño comprendido en los límites del concepto antropomórfico del autor. El local del otro cuento imaginativo, *La novela del tranvía,* es el cerebro del autor quien conjetura cuadros de la vida de sus vecinos del tranvía, sin ninguna base en la realidad. Gracias a la unidad de lugar, la atención del lector puede concentrarse en los elementos artísticos del cuento.

Unidad de tiempo, aceleración, retardación. Los episodios dramáticos que Gutiérrez Nájera considera dignos de narración se verifican en la mayoría de los casos dentro de cortos períodos de tiempo. El lector no aprecia cuanto es el tiempo, seducido por la destreza del autor, quien cuida de que el desenlace se produzca, generalmente, en un solo día. Así aparece en diecisiete cuentos. En los restantes cuentos, el autor aisla los momentos dramáticos que merecen la presentación y les agrega fragmentos del pasado que guardan relación directa con la esencia del asunto.

El problema del tiempo en los cuentos de Gutiérrez Nájera, como en los de cualquier otro escritor, permite apreciar cual es el arte del autor para manejar los episodios que constituyen la narración. Tanto que el cuento cubra una vida entera como una ahora, el problema para el escritor es equivalente. Ningún episodio vale la pena de la narración minuto a minuto, salvo si las ocurrencias que llenan tales minutos son significativas. Cuando el autor ha escogido los asuntos centrales del tema, su tarea es la de aislar la hora en que se verifican y, además, la de engancharla con aquellos episodios del pasado que pueden tener relación directa con el presente. No importa si para justificar la hora preferida el autor arranca del día anterior o de veinte años del pasado, con tal de que mantenga la unidad del tema central. En *Juan el organista*[21] el tema central es el amor desdichado de Juan hacia Enriqueta. El autor empieza su narración cuando Juan, a los treinta años de edad, viene a la hacienda de don Pedro en busca de empleo.Para dar razón de toda la vida anterior del protagonista el Duque se vale del *acelera-*

dor, escogiendo sólo aquellos hechos del pasado del joven que permiten explicar su ente presente: origen, educación y oficio. Con una página es suficiente para llevar al lector al infausto casamiento de Juan con Rosa, el hecho que causa su ruina.

En la *Crónica de mil colores*[22] el asunto se verifica dentro de un período de tres años. El autor presenta a la protagonista, "Caperucita color de rosa", a la edad de trece años y el desenlace se efectúa cuando tiene dieciséis años. El intervalo de tiempo no se nota, pues el Duque sostiene la constancia de los rasgos de la heroína.

En *Los suicidios*[23] y en la *Historia de una corista*,[24] ambos cuentos escritos en forma epistolar, donde los supuestos autores narran su vida desde la niñez, hay idéntico recurso de aceleración, que permite mantener la unidad de narración. En estos dos cuentos el nexo es el conjunto de causas, psicológicas en el primer caso y materiales en el segundo, que conducen al suicidio del hombre y a la vida resbaladiza entre bastidores de la mujer.

El recurso literario opuesto, el del *retardador*, es también empleado por Gutiérrez Nájera. A causa de ser extremadamente subjetivo, el autor se halla más interesado en la vida emotiva y en los estados anímicos de la humanidad que en la acción o acontecimientos de la vida. Para expresar tales estados utiliza toda la vehemencia de sus sentimientos, y el Duque se detiene en los momentos de mayor fuerza, destacándolos en la acción.

En *La balada de año nuevo*, por ejemplo, retrata con su acostumbrada facilidad para dar matices, los estados emotivos de Clara, la doliente madre, y su profunda angustia al presenciar los últimos momentos de la vida del bebé, mientras el doctor escribe una receta. En el espacio de dos páginas el autor exhibe toda la gama de emociones de la joven madre, su muda protesta al ver la incapacidad del médico de salvar al niño, su voluntad vehemente de sustituir al niño en su martirio y su desesperación al contemplar al enfermito:

> Clara no llora; ya no tiene lágrimas. Y luego, si llorara, despertaría a su pobre niño. ¿Qué escribirá el doctor? ¡Es la receta! ¡Ah, si Clara supiera lo aliviaría en un solo instante! Pues qué, ¿nada se puede contra el mal? ¿No hay médicos para salvar una existencia que se apaga? ¡Ah!, sí los hay; sí debe haberlos; Dios es bueno; Dios no quiere el suplicio de las madres; los médicos

XUM

son torpes, son desamorados; poco les importa la honda aflicción de los amantes padres; por eso Bebé no está aliviado aún; por eso Bebé sigue muy malo; ¡por eso Bebé, el pobre Bebé, se va a morir! Y Clara dice, con el llanto en los ojos:

—¡Ah!, si yo supiera...

La calma insoportable del doctor la irrita. ¿Por qué no lo salva? ¿Por qué no le devuelve la salud? ¿Por qué no le consagra todas sus vigilias, todos sus afanes, todos sus estudios? ¿Qué, no puede? Pues entonces de nada sirve la Medicina: es un engaño, es un embuste, es una infamia. ¿Qué han hecho tantos hombres, tantos sabios, si no pueden ahorrar este dolor al corazón, si no pueden salvar la vida a un niño, a un ser que no ha hecho mal a nadie, que no ofende a ninguno, que es la sonrisa, y es la luz, y es el perfume de la casa?

Y el doctor escribe...[25]

Unidad de personaje. Una novela que cincela al protagonista sobre una base amplia puede abarcar varias fases de su desarrollo y, algunas veces, un cambio total de su ente espiritual. En una narración corta tal cambio sería inusitado. Al observar los personajes de Gutiérrez Nájera notamos que todos ellos mantienen su entidad primordial por todo el curso de los cuentos. Como el autor les presenta ya integrados dentro de cierto tipo, el desenlace se verifica según la lógica implacable de las imágenes concebidas. En los cuentos ya están listos para desempeñar el papel que les conduce al desenlace, según se verá en la discusión de tipos humanos en los cuentos de Gutiérrez Nájera.

Suspensión. Uno de los medios más efectivos para mantener el interés narrativo del lector es la suspensión para el desenlace. En los cuentos con la anécdota mejor desarrollada este interés se intensifica mientras se aproxima el final. En cuentos subjetivos como lo son los de Gutiérrez Nájera, también hay suspensión, no en la marcha de la acción, sino en el proceso de los estados emotivos. Veamos, como ejemplo, *Juan el organista.* El Duque pinta con destreza técnica los arranques sentimentales de su romántico héroe, arrastrado por la pasión invencible hacia Enriqueta, en forma semejante a variaciones sobre un tema en lenguaje musical:

> Lo peor para Juan era el trato íntimo que tenía con Enriqueta. Vivía en su atmósfera y sentía su amor sin poseerlo, como se embriagan los bodegueros con el olor del vino que no beben. Cada día Juan encontraba un nuevo encanto en la mujer amada. Era como si asistiese al tocador de su alma y viera caer uno a uno todos los velos que la cubrieran. Además nada hay tan invenciblemente seductor como una mujer hermosa en el abandono de la vida íntima. Juan miraba a Enriqueta cuando salía de la alcoba, con las mejillas calientes aún por el largo contacto de la almohada. Y la veía también con el cabello suelto o recostada en las rodillas de la madre. Y cada actitud, cada movimiento, cada ademán, le descubrían nuevas bellezas. E igual era el crecimiento de su admiración en cuanto atañe a la hermosura moral de Enriqueta. Todas esas virtudes que buscan la obscuridad para brillar y que nunca adivinan los profanos; todos esos atractivos irresistibles que la mujer oculta, avara, a los extraños, y de que sólo goza la familia, aumentaban la estimación de Juan y su cariño. [26]

A partir de este punto eleva el autor la justificación del amor de Juan con la descripción del tierno afecto que sentía Enriqueta hacia Rosita, la hijita del enamorado:

> Tenían además aquellas dos vidas un punto de coincidencia: Rosita. Enriqueta prodigaba a la niña todas las ternezas y cuidados de una madre joven; de una madre que fuera a la vez como la hermana mayor de su hija. Cierta vez la niña enfermó. Fué necesario llamar a un doctor de México, cuyo viaje fué costeado por don Pedro. Enriqueta no abandonó un solo momento a la enfermita... [27]

Ansía ya el lector el cumplimiento de la felicidad de Juan al lado de la mujer amada, cuando el Duque da entrada a un inesperado giro de los acontecimientos por medio del rudo golpe del desengaño:

> Juan fué al comedor de la hacienda. Habían servido ya la sopa, cuando don Pedro dijo en alta voz:
>
> —Hoy es un día doblemente fausto. Rosita entra en plena convalescencia, y llega Carlos a la hacienda.
>
> Luego, inclinándose al oído de Juan, agregó:
>
> —Amigo mío, para usted no tenemos secretos, porque es ya de la familia: Carlos es el novio de Enriqueta. [28]

XUM

Repetición. Este artificio que tiene por objeto aguzar los efectos dramáticos se emplea en los cuentos de Gutiérrez Nájera en distintas formas: (a) repetición de palabras simbolizando ideas que, después de repetidas, adquieren nuevos matices poéticos, como en la introducción a *El vestido blanco*:

> Mayo, ramillete de lilas húmedas que Primavera prende a su corpiño; Mayo, el de los tibios, indecisos sueños de la pubertad; Mayo, clarín de plata, que tocas diana a los poetas perezosos; Mayo, el que rebosa tantas flores como las barcas de Myssira...[29]

(b) en forma de repetición de términos sinónimos, como en *Un 14 de julio*: "¿Quién llora? ¿Quién solloza? ¿Quién se queja? ¿Quién se retuerce? ¿Quién sofoca blasfemias? ¿Quién se ahoga?"[30] (c) en forma más oculta, pero de uso frecuente, en la repetición de ideas expresadas con distintos símbolos, que permiten mantener la atención del lector en cierto foco fijado por el autor, según acabamos de ver en la descripción de encantos personales de Enriqueta en *Juan el organista.*[31]

Puntos de observación. El mismo asunto puede seguir varios giros conforme al ángulo de observación o punto de vista que adopta el autor. Este puede (a) observar a sus personajes desde fuera, como un espectador perspicaz, tratándoles objetivamente mientras se mueven por la cadena de las circunstancias; (b) penetrar en su mundo interno y revelar sus pensamientos y sentimientos, borrando la acción; (c) contemplar los personajes desde fuera y, llevado de su propio estado de conciencia, conjeturar su vida y su ente espiritual, y (d) presentar el asunto en primera persona como un relato de la figura principal.

En los cuentos de Gutiérrez Nájera hay ejemplos de estos modelos salvo el (a). Su giro favorito, y que emplea ventajosamente es penetrar en la mente del personaje y presentar su sensibilidad espiritual, suspendiendo la acción con este propósito. Muchas veces sacrifica el Duque el hilo de narración, mientras está sumergido en el análisis introspectivo de sus personajes. En los cuentos de Gutiérrez Nájera no hay uno solo que represente el tipo (a) en su entereza, como lo presenciamos en las obras de Stevenson o Poe, sino mezclado con el tipo (b). Este segundo tipo predomina en

toda la producción, lo que crea el efecto de que "nada pasa" en los cuentos del Duque, para quien la sensibilidad de los personajes y sus reacciones a los acontecimientos de la vida importan más que los propios acontecimientos.

Tomemos como ejemplo a Rip-Rip quien regresa a su aldea después de un largo sueño:

> ¡Y allá va Rip-Rip con su barba muy cana (que él creía muy rubia), cruzando a duras penas aquellas veredas casi inaccesibles. Las piernas flaquearon... (el autor observa a Rip-Rip desde fuera, no sin dejar una nota del pensamiento del protagonista).
>
> Pero él decía: —¡Es efecto del sueño! ¡Y no, era efecto de la vejez, que no es suma de años, sino suma de sueños!
> Caminando, caminando, pensaba Rip-Rip:
>
> —¡Pobre mujercita mía! ¡Qué alarmada estará! Yo no me explico lo que ha pasado..., etc. (el autor penetra en la mente de Rip-Rip, revelando sus pensamientos, mas sin olvidar que le presenta en tercera persona). [32]

Ejemplo de tipo (c) es *La novela del tranvía* y ejemplos del tipo (d) son *Los suicidios* y la *Historia de una corista.*

Introducciones y conclusiones

Introducciones. Edgar Allan Poe presta gran importancia a la introducción del cuento, la cual, según él, debe poner de manifiesto al efecto concebido. [33] Los cuentistas de tendencias realistas, como Chejov y Maupassant, suelen empezar el asunto sin preliminares, creando el escenario desde el principio. Gutiérrez Nájera es principalmente un poeta, un lírico en sus tendencias que, a menudo, siente el impulso de vaciar el alma y de compartir con el lector su disposición de ánimo antes de comenzar el relato propio, ligando el espíritu de la introducción al de la parte principal.

El autor muestra cuatro tipos de introducciones en su producción total de cuentos.

XUM

1. En siete cuentos empieza el asunto sin preámbulos presentando al personaje principal, aunque también en éstos es evidente la nota personal: (a) *Los amores del cometa* (el cometa, mientras pasa por el cielo); (b) *Después de las carreras* (Berta en el momento de acostarse); (c) *Historia de una corista* (presenta a la corista por medio de su carta, dedicándola a la edificación de los *gomosos*); (d) *Dame de coeur* (Rosa-Thé, la antigua amada del autor, cuya tumba le inspira el relato de su trágica muerte); (e) *Un 14 de julio* (la mexicanita); (f) *Crónica de mil colores* ("Caperucita color de rosa"); (g) *Historia de un peso falso* (el peso falso).

2. El modo acostumbrado, empleado por tantos cuentistas, de iniciar la historieta con una descripción que crea un ambiente apropiado, es seguido por el Duque en cuatro de sus cuentos: (a) *La balada de año nuevo* (corta descripción de la alcoba donde muere el bebé); (b) *La novela del tranvía* (descripción del interior del tranvía con sus pasajeros en un día lluvioso); (c) *La mañana de San Juan* (descripción poética de la mañana de San Juan); (d) *Juan el organista* (descripción del valle de la Rambla).

3. El artificio favorito del Duque es comenzar el cuento con algunas observaciones personales, pertinentes al asunto que se propone presentar. En esta clase de introducción figura el autor como filósofo, juez y crítico social, aunque siempre con notas sentimentales de poeta y de ser humano. Esta forma es patente en seis cuentos: (a) *En el hipódromo* (advertencias características sobre los concurrentes de las pistas hípicas); (b) *La pasión de Pasionaria* (pensamientos tristes acerca de los seres amados muertos que inspiran a los vivientes los fenómenos naturales del viento y de las aguas en las tardes lluviosas); (c) *La hija del aire* (denuncia de las funciones de circo como degradantes de la dignidad humana); (d) *Los suicidios* (reprobación de la ligereza de la gacetilla al referir el trágico suicidio de un joven y el pavor del autor ante la epidemia de suicidios); (e) *Rip-Rip* (el autor filosofa introspectivamente sobre la intensificación de la visión interior cuando están cerrados los ojos); (f) *El músico de la murga* (meditaciones del autor, cuya aguzada sensibilidad conjetura imágenes casi místicas alrededor del epitafio de Antipater para la tumba de Orfeo *Ci-gît le bruit du vent*).

4. Finalmente, el lirismo subjetivo de Gutiérrez Nájera halla su expresión en un tipo de introducción que corresponde tan oportunamente a su temperamento romántico y que fluye en efusiones líricas en forma de cálida dedicatoria a una joven, como en *La venganza de Mylord* y en el *Cuento triste*,[34] o en recuerdo romántico personal, empapado en tristeza melancólica, como en *Dame de coeur*,[35] o, a la inversa, en exaltada emoción, como la que prodiga en el panegírico a *Mayo* en *El vestido blanco*.[36]

Conclusiones. Como en las introducciones a sus cuentos, el Duque Job también revela su personalidad en las conclusiones que emplea para poner fin a sus obras.

1. Cinco de sus cuentos terminan con el desenlace del asunto: (a) *Juan el organista*:

> Y luego, el coro quedó silencioso, mudo el órgano, y en vez de melodías o himnos triunfales se oyeron los sollozos de una niña.
>
> Era Rosita que lloraba sin consuelo, abrazada al cadáver de su padre.[37]

(b) *Los suicidios* y la *Historia de una corista*, ambos cuentos en forma epistolar, donde los supuestos autores concluyen, sin que Gutiérrez Nájera haga comentarios personales. *Los suicidios*: "... Soy un bolsillo vacío y una conciencia sin fe. Cuando el saco no sirve para nada, se rompe. Esto es lo que hago."[38] *Historia de una corista*: "... Esta ha sido la primera ciudad en que me tratan como se trata a una señorita. Ya verá usted si tengo razón para estar agradecida."[39] (c) En dos restantes cuentos, (1) *La balada de año nuevo* y (2) *El vestido blanco*, el autor se limita, acabado el asunto, a añadir una sola frase final, que devuelve al lector a la tierra: (1) "Dos niños pasan riendo y cantando por la calle: —¡Mi Año Nuevo! ¡Mi Año Nuevo!"[40] (2) "Mi amigo, el místico a lo Verlaine y a lo Rod, había dado el último sorbo del ópalo verde que da el sueño y la muerte."[41] En los demás de la producción hay gran diversidad de conclusiones.

2. En dos cuentos el autor expresa la reacción a su propia creación. (a) En *La novela del tranvía* que exigió un tremendo esfuerzo de imaginación, observa para concluir:

XUM

> Un sudor frío bañaba mi rostro. Afortunadamente habíamos llegado a la plazuela de Loreto, y mi vecina se apeó del vagón. Yo vi su traje: no tenía ninguna mancha de sangre... [42]

Confiesa que sus sospechas acerca de la existencia de un amante de la señora vecina del tranvía carecen de base puesto que la ve entrar en la iglesia. (b) En *La venganza de Mylord*, también, el Duque vuelve sobre sí, después de haber conjeturado la vida de peligroso adulterio terminado en la muerte de la hermosa Alicia, a quien imagina ver en el palco presenciando un espectáculo, pero que, como aprecia, sólo guarda cierto parecido con la que mueve su imaginación.

3. Tres cuentos terminan con un recuerdo personal del autor. (a) *En el hipódromo* se concluye por un recuerdo romántico de una escapada del Duque, verdadera o imaginaria, a caballo, con su amada joven. [43] (b) En la conclusión de *El músico de la murga*, Gutiérrez Nájera recuerda la muerte del músico "que parecía la sombra de un paraguas cerrado" [44] y su hondo arrepentimiento por haber pisado la música de aquel desgraciado en los bailes. (c) En la *Dame de coeur*, al recordar a su antigua amada, se vale el Duque del bien probado recurso, calculado para intensificar la impresión, de reiterar el cuadro que sirve para la introducción:

> Allá, bajo los altos árboles del Panteón Francés, duerme la pobrecita de cabellos rubios a quien yo quise durante una semana... ¡todo un siglo!... y se casó con otro. [45]

(d) En *La hija del aire*, recordando el autor a la pequeña víctima del comercializado acrobatismo y compadeciéndose de ella, aprovecha de la ocasión para vituperar a la sociedad que descuida a los niños, dejándoles caer en la degradación. [46]

4. El gusto de filosofar tiene su expresión en dos cuentos: (a) En *Rip-Rip* plantea el autor preguntas para las cuales no hay contestación: "¿Cuánto tiempo se necesita para que los seres que amamos y que nos aman nos olviden? ¿Olvidar es delito? ¿Los que olvidan son malos?" [47] Y, puesto que la vida es un enigma, aprueba que Jesucristo resucitara sólo a un hombre, y ése un recién muerto, sin mujer e hijos. Confirma el Duque con una nota sombría: "Es

bueno echar mucha tierra sobre los cadáveres." [48] (b) El pensamiento de la moraleja en la *Crónica de mil colores*, la ingeniosa adaptación del bien conocido tema de la "Caperucita Roja", contiene una nota de filosofía burlona: "Hoy ya no es un lobo quien se engulle a la chicuela: la chicuela es quien se engulle al lobo." [49]

5. (a) El temperamento flamante y comunicativo del poeta estalla a menudo en forma característica de exhortación a Dios o a los propios personajes de su ficción. La fe de Gutiérrez Nájera, aunque debilitada dogmáticamente por los desengaños de las luchas terrenales, siempre fué una fuerza vital en su carácter, y cuando en sus cuentos más dramáticos, han quedado pintados cuadros de torpe injusticia, que motivan la protesta de toda conciencia, viene una apelación a la Divinidad, (1) en forma de fervorosa plegaria, como en *Un 14 de julio*: "... Señor, ¿en dónde está la pobre mexicana? ¡Si vive aún, dale la muerte de limosna!" [50] (2) en un reproche a Dios, no pudiendo resignarse a que no obrara con justicia, cual en la *Historia de un peso falso*:

> ¡Señor! Tú que trocaste el agua en vino: tú que hiciste santo al ladrón Dimas; ¿por qué no te dignaste convertir en bueno el peso falso de ese niño? ¿Por qué en manos del jugador fué peso bueno, y en manos del desvalido fué un delito?... Tú que cegaste a Saulo en el camino de Damasco, ¿por qué no cegaste al español de aquella tienda? [51]

(3) O, simplemente, en una pregunta al Ser Supremo que no pide respuesta, como en *La pasión de Pasionaria*: "¡Dios mío! ¿cuándo se acaba el mundo para que no estén ausentes esas pobres almas?..." [52] (b) Menos dramática, aunque sumamente expresiva también, es la apelación del poeta a los personajes, humanos o sobrenaturales humanizados, creados en sus obras. Así, en el *Cuento triste*, dirigiéndose a su antigua amada con un razonamiento de romántica melancolía, le dirige consejos morales de un experimentado, acompañando algunos de epigramas filosóficos:

> —¿Ya lo ves? La vida mundana, tan brillante por fuera, es como los sepulcros blanqueados de que nos habla el Evangelio. La riqueza oculta con su manto de arlequín muchas miserias.

XUM

> Cierra tus oídos a las palabras del eterno tentador. No ambiciones el oro, que es tan frío como el corazón de una coqueta. Sé buena, reza mucho y ama poco. [53]

En los cuentos que terminan con apelación a las entidades humanizadas este recurso es simplemente un "tour de force" poético. Estos son: (1) *Después de las carreras*:

> No entres —¡oh fría luz!— no entres a la alcoba en donde Manón sueña con el amor y la riqueza. ¡Deja que duerma, con su brazo blanco pendiente fuera del colchón, como una virgen que se ha embriagado con el agua de las rosas. Deja que las estrellas bajen del cielo azul, y que se prendan en sus orejas diminutas de porcelana transparente! [54]

(2) *Los amores del cometa*:

> Pero vosotras no lo poseeréis, ¡oh estrellas enamoradas! Ya sabe que otros de sus compañeros se han perdido por acercarse mucho a los planetas. Como los hombres cuando se enamoran, se han casado. Perdieron su independencia desde entonces, y hoy gravitan siguiendo una cerrada curva o una elipse. Por eso huye y esquiva vuestras redes de oro; ¡es de la aurora! Miradle cómo espía a su rubia amada por la brillante cerradura del Oriente. El cielo empieza a ruborizarse. ¡Ya es de día! Las estrellas se apagan en el cielo, y los ojos que yo amo se abren en la tierra. [55]

(3) *La mañana de San Juan*:

> "¡Oh mañanita de San Juan! ¡Tu blanco traje de novia tiene también manchas de sangre!" [56]

(Continuará)

ALEXANDER KOSLOFF,
Los Angeles, California.

NOTAS

1 Sean O'Faolain, The Short Story. (New York: The Devin-Adair Company, 1951), p. 30.

2 Cf. pp. 66 y 75, de la tesis.

3 Federico de Onís, "El cuento de España." John M. Hill and Erasmo Buseta, *Antología de cuentos españoles.* (Boston: C. Heath and Company, 1923), p. VII, prólogo.

4 Ruby V. Redinger, "Short Story. Characteristics", *Encyclopedia Americana,* XXIV, 746.

5 H. E. Bates, *The Modern Short Story* (Boston: The Writer, Inc., 1941), p. 26.

6 The Book of Poe. Edgar Allan Poe, Excerpts from *On Prose Writing. Hawthorn and the Story-Teller's Art.* In *Godey's Lady's Book.* November, 1847, p. 124.

7 Guy de Maupassant, "Pierre et Jean" (Paris: Société d'éditions littéraires et artistiques, (*s. d.* 1), pp. 11-12.

8 *Ibid.*, p. 13. Citado en la traducción inglesa en O'Faolain, *op. cit.*, pp. 132-133.

9 "El músico de la murga", *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera,* prosa, Cuentos color de humo, tomo primero. (México: Tip. de la Oficina Impresora del Timbre, Palacio Nacional, 1898), pp. 88-89.

10 "Los suicidios", *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera,* prosa, Cuentos frágiles, *op. cit.*, p. 50.

11 Cf. post., apéndice, pp. 333-335.

12 Iván Sergueevich Turgueneff, novelista ruso (1818-1883).

13 Cf. post., apéndice, pp. 337-338.

14 Cf. *ante,* pp. 174-180 y 182-188, de la tesis.

15 Cf. *ante,* pp. 124-126, de la tesis.

16 "Un 14 de julio", *Manuel Gutiérrez Nájera,* Cuentos color de humo. (México: Editorial Stylo, 1942), p. 61.

17 *Loc. cit.*

18 *Ibid.*, p. 62.

19 *Loc. cit.*

20 *Ibid.*, p. 65.

21 Cf. "Juan el organista", *Manuel Gutiérrez Nájera,* Cuentos color de humo, *op. cit.*, pp. 26-27.

22 "Crónica de mil colores", *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera,* prosa, Cuentos color de humo, tomo primero, *op. cit.*, pp. 100-109.

XUM

23 "Los suicidios", *op. cit.*, pp. 49-51.

24 "Historia de una corista", *Manuel Gutiérrez Nájera*, Cuentos frágiles, *op. cit.*, pp. 127-132.

25 "La balada de año nuevo", *Manuel Gutiérrez Nájera*, Cuentos frágiles, *op. cit.*, p. 112.

26 "Juan el organista", *op. cit.*, p. 38.

27 *Loc. cit.*

28 *Ibid.*, p. 39.

29 "El vestido blanco", *Manuel Gutiérrez Nájera*, Cuentos color de humo, *op. cit.*, p. 15.

30 "Un 14 de julio", *op. cit.*, p. 65.

31 Cf. *ante*, pp. 237-238, de la tesis, cita 26.

32 "Rip-Rip", *Manuel Gutiérrez Nájera*, Cuentos color de humo, *op. cit.*, p. 12.

33 The Book of Poe, *loc. cit.*

34 Cf. *ante*, pp. 123-124.

35 Cf. *ante*, pp. 119-120.

36 Cf. *ante*, pp. 210-211.

37 Cf. *ante*, pp. 117-118.

38 Cf. *ante*, pp. 204-205.

39 Cf. *ante*, p. 174.

40 Cf. *ante*, p. 157.

41 "El vestido blanco", *op. cit.*, p. 20.

42 "La novela del tranvía", *Manuel Gutiérrez Nájera*, Cuentos frágiles, *op. cit.*, p. 108.

43 Cf. *ante*, p. 193.

44 Cf. *ante*, pp. 165-166.

45 Cf. *ante*, pp. 119-120.

46 Cf. *ante*, pp. 160-161.

47 Cf. *ante*, pp. 141-142.

48 Cf. *ante*, p. 137.

XUM

49 Cf. *ante*, pp. 151-152.

50 Cf. *ante*, p. 125.

51 Cf. *ante*, pp. 127-128.

52 "La pasión de Pasionaria", *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera*, prosa, Cuentos frágiles, tomo primero, *op. cit.*, p. 31.

53 "Cuento triste", *Manuel Gutiérrez Nájera*, Cuentos color de humo, *op. cit.*, p. 73.

54 Cf. *ante*, pp. 199-200.

55 "Los amores del cometa", *Manuel Gutiérrez Nájera*, Cuentos frágiles, *op. cit.*, p. 86.

56 Cf. *ante*, p. 106.

XUM

PERFILES

Dos escritores de la América del Sur

I

Héctor José Abal

"El poeta ante su obra debe sentir lo que el océano ante la roca. Pulir lentamente hasta dar la forma que esbozó, e ir haciendo en la costa un abrigo donde otros encontrarán un instante de lo que cotidianamente llamamos un bienestar". Este pensamiento de Héctor José Abal, que hallamos en una carta reciente, nos da ya, en cierta manera, su credo lírico.

Su único libro publicado, *En un color de tiempo* (1946) se caracteriza por su tónica neorromántica. Siendo un idealista, este joven poeta argentino no vive ausente del duro y suave mundo en que lucha y sueña. Y, asimismo, la espontaneidad de sus medios expresionales no significa que el poeta sea ajeno al proceso de depuración de sus versos, de una agilidad muy americana.

En su mundo emotivo caben todas aquellas cosas puras —grandes y pequeñas— que ennoblecen la vida. La naturaleza, el amor, el recuerdo, la soledad, la melancolía, la esperanza, son sus temas centrales. He aquí su "Oración": "Mientras el agua castigue la piedra removida — y el corazón de la noche se diluya — de qué sirve que camine lentamente — si tu cuerpo se esfuma en el poniente. — No cantarán las noches su latidos — en lo inmenso del cielo que contemplo — pero habrá un encuentro en el sendero — acaso como brisa que se atreve. — Tú vienes de la noche, caminando. — Cortan-

XUM

do las tinieblas que me obstruyen. — Si alcanzara tu mano sublimada — sabría el secreto de la flor que crece. — No resuelvo el círculo de ahogo — que arremete, triturando ideas. — Poderoso ante mí, no lo comprendo — mis pupilas alcanzan luces tenues. — Lentamente, más cerca cada día. — Progresando a tu alcance va mi escala. — Lentamente se van las amapolas — mientras cierran mis ojos para verte".

Este sentido tan finamente poético está presente en casi todos los poemas del libro de Abal, del que destacamos, sobre todo, las páginas tituladas "Canción de agua caída", "La ventana", "Dos motivos", "Poema al viejo Colegio Nacional de Buenos Aires", "Despedida en un poema sin tarde", "Olvido para unos brazos caídos", "Romance de mi fusilamiento" (su página de mayor aliento, imposible de reproducir aquí, por su extensión) y sus dos únicos sonetos: "Exhortación" y "Soneto para la verdad"; este último demasiado conceptual, pese a que el autor se ha esforzado en darle calidad imaginativa y fuerza emocional.

Trátase de una poesía muy noble en su vibración social, su ideario democrático y su defensa de la verdad y de la legalidad. Pero ese mismo idealismo, ese apostolado del bien y de la libertad, no debe ser expresado en poesía —creemos— de esa manera tan cercana a la del panfleto.

Nacido el 7 de noviembre de 1923, este poeta argentino que reside en Buenos Aires, ha colaborado en diversos diarios y revistas: *Italia Libre*, *Verdad*, *Surcos* (revista de la que fué director), *Saeta*, etc. En la actualidad estudia abogacía.

II

Felisberto Hernández

El género narrativo que cultiva este uruguayo representa —en cierta manera y quizá sin proponérselo— una reacción contra la novela típicamente americana, salvajemente americana, que ha dado y sigue dando óptimos frutos, pero que no puede constituirse en un solo camino. Esta reacción no significa, de ninguna manera, una negación, sino la búsqueda de un horizonte más amplio, hacia una verdad temperamental que, en este caso, se emparenta con algunos de los más calificados autores franceses anteriores a la última guerra. Como ellos, Felisberto Hernández presenta en sus dos libros: —*Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) y *El caballo perdido* (1943)— esta característica fundamental: el reencuentro de la vida, por las sendas del recuerdo. Pero en tanto que aquellos autores europeos lograban ese reencuentro por imágenes puramente subjetivas, el uruguayo —más humano— da al lector el placer de ser él quien espiritualice a su gusto ese mundo que él ordena en su memoria. He aquí una de las facetas más importantes de la personalidad de Felisberto Hernández, quizá la más importante, la que define su originalidad.

Quienes hayan leído *Por los tiempos de Clemente Colling* recordarán, por ejemplo, la delectación con que allí se describe el recorrido del tranvía 42 de nuestra ciudad, al entrar en la avenida Suárez: los detalles que parecerían más ínfimos por sutiles, aparecen ahí en toda su minucia, revelando un admirable don de ver la realidad en su verdad integral, que es su verdad poética. Esa verdad poética es otra de las facetas personalísimas de las dos novelas de

XUM

Hernández, la que da a su lirismo un tono sobrio, fino y austero a la vez.

En *El caballo perdido* la hallamos también en cada página, en cada imagen y muy especialmente en esa sala donde Celina da su clase de piano. ¡Cuánto hay que agradecerle al artista ese "revolver mucho en sus recuerdos", como él mismo dice! Porque gracias a ellos y a la honda sensibilidad con que los recoge y a la belleza con que sabe reflejarlos, el Uruguay ve enriquecida su literatura con un valor nuevo, distinto a los ya conocidos.

Sin duda, Eduardo Mallea calificaría las dos novelas de Hernández como "memorias poemáticas", definición que sintetiza su carácter. Ese carácter poemático presenta muy sutiles matices musicales, en que es fácil reconocer al concertista de piano que es este escritor.

GASTÓN FIGUEIRA

RESEÑAS

HÉCTOR MENDOZA, *Las cosas simples.*—Colección Studium, No. 6. México, 1954.

Héctor Mendoza posee el don de la ternura; no hay otra cualidad que vaya mejor con el teatro moderno que ésta, porque la ternura auténtica, profunda, que nace de bondadosa comprensión, ilumina personajes que pudieron ser triviales y confiere poesía a los episodios de la rutina más común que parecen formar la "épica" del teatro de hoy. Esta comedia —laureada con el premio Juan Ruiz de Alarcón, otorgado a la mejor obra teatral mexicana del año 1953— podría definirse como un poema dramático hecho de ternura, humor y melancólica poesía. Como en un poema sinfónico moderno la acción, en verdad, no tiene comienzo y tampoco tiene fin. Todo el desarrollo es cuestión de tonos y resonancias. Se inicia a la sordina, ligera, intrascendente, en un café donde se reúnen —más bien, entran y salen— los estudiantes de la Preparatoria. Ambiente típicamente estudiantil mexicano. Crece el tono con la sugerencia de uno, dos, tres pequeños dramas románticos. Ricardo está enamorado de una cabaretera. ¡A su edad, y abandonando los estudios! Catalina, la hija del dueño del café, ama en silencio a Ricardo. Alfredo, un jugador de futbol, y Alma, su novia, se pelean entre exámenes y entre exámenes se reconcilian y se arrullan. Sué, la cabaretera, desdeña a Ricardo y acepta el dinero de un gringo que se casa con ella porque necesita una esposa mexicana para legalizar su residencia en México... Chistes de estudiantes, referencias a un examen que es como la batalla a donde van y de donde vienen los personajes; pero que, a semejanza de los dramas históricos, no puede pelearse en la escena.

XUM

El poema dramático alcanza su punto culminante, cuando Ricardo le propone matrimonio a Sué. Luego viene la lluvia suave y nostálgica de México, la música del organillero y de la pianola, la desilusión tremenda del adolescente, una o más lágrimas entre nieves de limón y de vainilla y, después, fatal, tremendo como la desilusión, el comienzo del olvido, coraza impenetrable de la juventud soñadora. No hay solución aquí. ¿Cómo podría haberla? En la vida de estos estudiantes, esos "problemas" no tuvieron comienzo ni fin. Aparecen y se esfuman como nubes de estío. Por eso me atrevería a decir que el "entremés" —entre el segundo y el tercer actos— no debiera plantear explicaciones ni sugerir soluciones a problemas que no pueden tenerlas. Que el poema llegue a su propia solución melódica, en el silencio. Que no termine nada, pues dan ganas de volver a encontrar a Ricardo, acaso cuando descubra a Catalina; a Andrés, cuando la coqueta de Elsa lo crucifique; a Alfredo y Alma cuando no sea temporada de futbol —¿por qué irán a reñir?—; a Sué, cuando ya sea "la abandonada" y vuelva quizás con la necia esperanza de re-encontrar a Ricardo; y, sobre todo, a Catalina en vacaciones.

Héctor Mendoza tiene el don del diálogo. Con esto se nace. Sus estudiantes hablan como estudiantes y nos hace sonreír, nos enternecen, nos emocionan. Sué habla como la mujer madura y vencida que es. A través de toda la obra se va bordeando un abismo: el del romanticismo sentimental. Mendoza lo evita de modo instintivo. Le salva su don de poeta genuino, su toque natural, y por natural vecino a lo maestro, para armar un drama antes que lo desarme la vida. Indudablemente, en Mendoza le ha nacido a México un nuevo dramaturgo de primera línea.

FERNANDO ALEGRÍA

V. S. PRITCHETT, *The Spanish Temper*.—New York, Alfred A. Knopf, 1954, 270 pp. $ 3.75.

De vez en cuando aparece un libro sobre España que no insiste en los aspectos obvios y superficiales de este interesante país diciéndole al lector repetidamente lo atractivas que son las españolas, o lo fogoso que el flamenco resulta bailado por los gitanos de Andalucía. *The Spanish Temper* es un libro escrito por un hombre íntimamente familiarizado

con España durante varias décadas, quien conoce la historia y el sentido de su cultura tanto como los caracteres físicos de toda la península. Este amplio conocimiento de España proporciona al señor Pritchett la autoridad necesaria para escribir sobre las características espirituales y psicológicas de los españoles; tema que puede llegar a despertar controversias e incluso evidentes contradicciones, pero que constituye el aspecto más fascinante de la España moderna.

El autor es una combinación de periodista, filósofo y viajero, un hombre que no es precisamene un recién llegado al campo de lo español; escribió, en 1929, otro libro titulado *Marching Spain*. Este primer trabajo proporciona a Mr. Pritchett buena base para comparar la España de la monarquía con la España actual. En el prefacio el autor declara que "*this is a personal book and not primarily a work of information . . . I write because, of all the countries. I have known, Spain is the one that has made the strongest impression on me.*"

El libro empieza describiendo las impresiones del autor mientras espera salir de la ciudad fronteriza de Biarritz. Está impaciente por entrar en España, por comenzar el viaje en Irún que lo llevará por las provincias vascas a la meseta castellana y a Madrid; después a Andalucía y hacia el nordeste por la costa levantina, hasta llegar a Barcelona. Esta especie de viaje planeado es sencillamente el armazón en torno al cual el autor pone sus observaciones, y sus anécdotas personales, haciendo atinadas digresiones por todos los rincones interesantes de España. Las anécdotas, narraciones y descripciones están siempre orientadas por la idea central del autor, que consiste en dar una imagen, lo más completa posible, del carácter y del temple españoles. A veces las transiciones de estilo parecen un poco repentinas, más cercanas a reportaje que a libro; pero el interés del lector nunca disminuye. Uno de los aspectos sobresalientes de la obra de Pritchett está en las agudas y escuetas expresiones con las cuales termina o comienza un comentario. Por ejemplo, al hablar de la vida política española, dice:

> "España es el gran productor de expatriados, un país incapaz de tolerar a su propia gente."

Sobre la conversación española dice:

> "Cuando se ponen a hablar, tiene uno la impresión que está viendo tejer; tan minucioso es el detalle, tan redundante el método."

XUM

Al salir de Irún en el tren, anota el comportamiento de varias nacionalidades y de los españoles comenta:

> "Se comportaban con la sencillez de la gente que obra por la fuerza de la costumbre."

Tan suscintas y directas son las observaciones que a veces hace Mr. Pritchett sobre el carácter español, que su estilo resulta casi sentencioso. Cualquiera que haya vivido en España, estará de acuerdo en que:

> "La timidez es incomprensible en alguien nacido en España."

Y la siguiente afirmación sobre el sentido español de la igualdad es bastante acertado:

> "El español vive en castas, pero no en clases, y su sentido de igualdad —la única igualdad que he encontrado en todo el mundo— radica en su sentido de la dignidad o, más bien, en el sentido de la absoluta calidad de la persona."

Para comprender completamente al español, hay que tratar de todo lo que le interesa: su música, su arte y su literatura. Mr. Pritchett ha captado la preocupación del español por su *ser*, y con admirable comprensión ha relacionado la música, la literatura, la arquitectura y el arte en general, con el espíritu del español. Pero su comentario resulta impreciso y en cierto modo equivocado, al hablar del sentido político de los españoles. En un país con tantos y diferentes matices de pensamiento político, y donde no hay una línea central con fuerza suficiente para servir de molde, resulta una afirmación demasiado simplista decir que la Derecha es germanófila y la Izquierda anglófila. Por consiguiente, es desorientadora su afirmación de que:

> "Parece que a los españoles les gusta la autoridad sobre ellos."

Por el contrario, no pueden tolerar la autoridad y es a lo que oponen más resistencia.

Otro aspecto de *The Spanish Temper* que posiblemente provocará controversia o discusión, es la actitud de Mr. Pritchett hacia la Inquisición, tema que pocos ingleses pasan por alto. No se trata de que dicha actitud sea injustificable, sino de que los comentarios de cualquier inglés sobre el Santo Oficio son mal recibidos, en general, por los españoles.

Es evidente la sinceridad de Mr. Pritchett, y su afán de ser objetivo lo muestra incluso al decir que el presente eclipse en la vida cultural de España se debe a la censura impuesta por la Iglesia y el Estado. No debe tomarse demasiado literalmente su afirmación, hecha en el prefacio, de que el libro no es "un trabajo informativo". Hay más información sobre España y la naturalea de las cosas españolas, en estas 270 páginas, de lo que normalmente se encuentra en igual número de ellas, en otros sitios.

A. L. CAMPA,
University of Denver.

JUAN FELIPE TORUÑO, *Poesía negra.*—Colección Obsidiana. México, 1953.

El escritor nicaragüense Juan Felipe Toruño, acaba de dar a la publicidad un ensayo-antología, *Poesía negra*, que es uno de los documentos más humanos como testimonio de universalidad y nobleza con que se enjuicia un problema "que de tanto incidir en él, los hombres se han acostumbrado a mirarlo de soslayo". Si no se tratara de un escritor de auténtica nombradía en los países americanos, este sólo libro le hubiera colocado en la primera fila de las figuras intelectuales más representativas del continente, que hacen profesión de fe hacia la libertad y ponen su pluma al servicio de tan noble causa.

Ha escrito más de una veintena de libros en torno a los diversos problemas del siglo, pero conducidos a un fin de superación, que le da prestigio merecido. En este ensayo de amplitud que no se concreta, exclusivamente, a la poesía negra ni para negros "porque sería fronterizarla, se amplifica el concepto, penetrando en lo ecuménico, exponiendo lo que es lo que proviene de una poesía para la humanidad, con vertebración vital y exclusiva, avertebrada para diferentes sectores estéticos, sentido y espíritu trascendentes". Lo que Toruño pretende con esta obra es imprimirle carácter universal, humanidad hacia la raza y comprensión del problema. El conduce aquí un mensaje, "avivando una consigna de liberación".

El tema es amplio y complicado para el mundo social de hoy, porque abarca varias facetas. Enfocado desde un ángulo puramente espiri-

XUM

tual, se observa cómo la característica de la poesía negra es la consecuencia de "las represiones sufridas por una raza sobre la que se han concentrado odios persistentes; así como, por otra parte, los que se identifican con la amargura de esa gente, la expresan, haciéndola propia frente a las sollozantes doctrinas, falsas en la práctica, proclamadas en los Derechos del Hombre y agitadas como bandera de fraternidad e igualdad para obtención de cifras que se suman en una lucha que no terminará; porque continúa positiva, real, activa y hasta monstruosa la discriminación racial: el evidente menosprecio por el negro y las fronteras colocadas en todas partes, llegando ellas a los hospitales y cementerios, manifestándose así el visible menosprecio que en vano se ha querido eliminar". Y ese comentario brutal, trata de expresar el ansia de lo negro, comparando lo que fué dibujo o relación de lo negro en siglos anteriores, cuando el individualismo renacentista predominó en ciclos estéticos, literarios y artísticos, distinguiendo lo epidérmico "y superficial de un ayer con lo entrañado y psíquico del ahora humano, masivo, abrupto, rebelde y estrepitoso; con la ambición del omnipotente que por emblema quiere mantener la explotación y la amargura como alimentos de una humanidad dislocada por el terror, ahondando y exteriorizando la vida de una raza abatida, reconociéndole el derecho que tiene, no sólo a vivir en el mundo de los hombres que se autonomizan civilizados y cultos, sino a que esa vida sea llevada menos dura, rescatada de la discriminación que aún se mantiene, pese a los Derechos del Hombre y a la literatura que se distribuye por los cuatro puntos cardinales de la tierra".

Comentando la literatura negra y negroide, Juan Felipe Toruño se extiende en consideraciones de estética acerca de la poesía, para referirse a los realistas, naturalistas "que iban al encuentro de lo positivo en la verdad social. A los simbolistas, locos. A los impresionistas, desolladores del espíritu y a los decadentes destructores de la poesía y corruptores del buen decir de la palabra", con que la mogigatería designó los movimientos literarios de todos los tiempos, como aún hoy lo hace con las nuevas tendencias, olvidándose de que la poesía es arte de un presente que se proyecta "al futuro con verdades integrantes del elemento humano, telúrico y cósmico: sangre, tierra, fuego, espíritu, lucha". Los que contradicen o niegan estilos como en el caso del sentimiento expresado por lo que se denomina poesía negra, olvidan que como tal, la poesía no puede permanecer inaccesible e inmovilizada en ámbitos de ebullición en los que estén revolucionados "los sistemas en que el hom-

bre se abate. No sería afín con esto lo imaginativo ni meramente fantástico, ni el relato de hechos ficticios: el canto a moradas de dioses enfermos, a los acontecimientos de pretéritas etapas, a los parajes en comarcas ilusorias; canto de joyería y dulzón de confitura adornada con tonos multicolores; canto a mansiones portentosas con decorados opulentos, olvidándose del dolor sangrante por venas de permanentes aflicciones inadvertidas por el poeta que primero fué hombre antes que comenzara a comprender y a cantar. Primero fué el dolor de llegar a la vida. Si tal hiciera el poeta ultra, sordo y ciego estaría, insensible a la catástrofe de un mundo fiebrado y sin ninguna orientación".

El poeta telúrico, universal y cósmico, pero humano, afirma Toruño, palpa en su dolor y en su martirio "el problema del hombre actual en su tragedia perpetuada: las enormes convulsiones sociales, el paranoísmo dañino, y dió por el acento de su sincera voz, el canto nuevo. Surgió el canto-tierra, el canto-social, el canto-máquina, el canto-humano, subhumano e hiper-humano; el canto-vitalista, erizado en reclamos. No porque la misión del poeta sea la de adoquinarse en circunstancias —aunque el ser humano sea igualmente circunstancia— sino porque la poesía es activa, antes, con o sobre las circunstancias y las temporales contingencias: nóumeno y fenómeno, esencial y presencial, contenido y continente. Siendo así, no podría, no puede estar desajustada de lo que acontezca, natural, espacial, temporal, telúrica, ni cósmica, ni humanamente".

Al concretarse las tendencias, después de tantos ensayos, se denominó vanguardismo al movimiento literario que rompió con los moldes clásicos de la estética. Es decir, a lo que va adelante en síntesis, profundidad y elevación intencional y decididamente hacia el porvenir, porque es a modo de consigna que "hasta la belleza tiene para los poetas y artistas de hoy, características con las que no están de acuerdo los estetas enquistados en un ayer, o que no pueden sentir las sensaciones de esta época. El poeta y el artista de hoy no se conforman con lo que se les da, con lo que toman ni con lo que obtienen. Buscan el fuego y la verdad en las propias sombras". Y se queman por encontrar la verdad, escarbando en lo más remoto e inaccesible, para encontrarla. "Se adentran en todos los mundos sin que les satisfaga lo que no esté nutrido con vida —que ellos a lo inerte le imprimen movimiento y a lo estratificado lo alientan— sobrepasando con su visión y realidad, las de la realidad".

El artista auténtico, presente dentro del siglo, entrega su mensaje humano que arranca del misterio y lo ofrece con ternura y devoción:

XUM

lo trascendente en lo que pareciera insignificante; "lo universal en lo sustantivo y lo integral en la tremenda forma descuartizada por el asedio constante de una atención a los reclamos fundamentales de la vida." Y de esas aspiraciones, de ese afán por encontrar un adelante aun en lo deforme; de estas realidades entre las tendencias, con fisonomías especiales, también está la llamada poesía negra, que genéricamente no es más que arrebato brotando de rasgados vientres opresos, dirigidos a la rehabilitación de los atributos y ejecutorias estéticas de lo humano.

Tan definidos son los conceptos de Toruño respecto del contenido y alcance de la nueva literatura y profundo el estudio de la raza de color que, refiriéndose al mulato en contraposición con el negro propiamente dicho, significa que por el "mulato se imprimió en las encrucijadas del mundo un acento direccional de lo negro. Porque el mulato ve lo que el negro —apagada su visión externa— no logró, por lo que no pudo imprimirle a sus actitudes norma diferente de la que emplea materialmente como escape a la retención de pasiones. Estallando la entraña magullada, que se torna en expresión del dolor, del deseo y de la pasión se advierte una tristeza que la cerca, y que viene de caminos étnicos, como producto de su existencia, en interrogantes antieconómicos, permanentes y ambivalentes, manifestados en su canto y en su vida confundida en odios, deseos, desesperaciones, venganzas reprimidas, retenidas, exteriorizadas a través del canto, sin que pueda "afirmarse en posición genuina, sintiendo las dos fuerzas raciales que afluyen a él, soportando combates entre las dos, en una realidad orgánica y en una realidad psíquica". Lo negro quita el material de la substancia del hecho y lo enfrenta con formas vertiginosas y rudas: para "que la existencia de él esté representada fielmente, tanto en lo que padece y ansía, en lo que añora y reclama, como en la rudeza ambiente" de contornos y violencia que la envuelven, enseñando el dolor "con dientes que chasquean y ruido que aturde".

Haciéndose eco de las ideas del estadounidense Vachel Lindsay, Toruño reclama una posición de justicia para el negro, porque la justicia es tal, "sin color y sin discriminación y porque han llegado los días en que el acondicionamiento del ser humano en el mundo" tiene que responder a los principios de solidaridad en el combate y en el dolor. La poesía tiene que manifestarse en el futuro como elemento social vitalista de contenido humano. Los temas "preciosistas, los refinamientos estéticos, los bordados fraseológicos y los motivos estrictamente filosóficos,

acicalados con términos académicos, no toman parte en la estructuración". Estamos al borde del abismo y es tiempo ya de que el mundo piense en que tiene que dar cuenta de sus desvaríos, de sus latrocinios, de sus crímenes humanos. Lo negro, que en esta lucha de continentes, va perfilándose como un elemento que toma parte en el concierto de la civilización, está reclamando su lugar en la tierra. En este instante, expresa ese anhelo a través del canto dolorido o de las contorsiones de su cuerpo flagelado por la soberbia, que lo redujo a esclavitud, pero él también tiene un alma, blanca y pura como sus dientes. Es preciso que el blanco, cuya alma negra le ha llevado a todos los desatinos, se reconcilie en su ancestral apasionamiento dominante y brutalmente cruel en la explotación de sus semejantes, porque se acerca el simún.

Del Africa tenemos una musa que, si no es enteramente nueva, nos despierta sentimientos a los que nuestra sensibilidad no está acostumbrada. Esta raza sufrida y brutalmente considerada desde antes del descubrimiento de América, que ha alimentado como caldo de esclavitud la prepotencia de traficantes y de piratas, servido de pasto a la voracidad del instinto criminal de aventureros y cuyas osamentas pararon en el fondo de los mares, está logrando hacernos comprender lo que el blanco ignoraba. Nos enseña a admirar emotivamente y, a través de los gritos monocordes y de los gestos y movimientos desenfrenados con que acompaña los espectáculos, comienza a civilizarnos. Poetas de todos conocidos en ambos mundos, como Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Luis Palés, Jorge de Lima, Adalberto Ortiz, Ildefonso Pereda Valdés y cien más, auténticamente negros o cultores de lo negroide, son portadores de este mensaje sembrado a todos los vientos y que el haitiano Juan P. Briere traduce con acentos de gesta, cuando dice: "Tu sonrisa, Black boy, tú cantas, tú bailas, tú meces las generaciones que se dirigen a todas horas a los frentes del trabajo y de la pena; que irán mañana al asalto de las bastillas hacia los bastiones del porvenir para escribir en todas las lenguas; en las páginas duras de todos los cielos la declaración de los derechos incomprendidos después de más de cinco siglos, en Guinea, en Marruecos, en el Congo, en todas las partes donde tus manos negras dejaron en los muros de la civilización huellas de amor, de gracia y de luz".

Regino Pedroso expone la mordedura de la opresión y exclama al exprimir la amargada condición del negro: "¡Negro, hermano negro! ¡Negro más por el hambre que por la raza! ¡Tú fuiste libre sobre la tierra, como las bestias, como los árboles, con tus ríos, con tus soles. Fué

XUM

carcajada bajo los cielos tu cara ancha. Y fuiste esclavo; sentiste el látigo encender tu carne de humana cólera y cantabas . . . ! ¿Tú amaste alguna vez? ¡Ah, si tú amas, tu carne es bárbara! ¿Gritaste alguna vez? ¡Ah, si tú gritas, tu voz es bárbara! ¿Viviste alguna vez? ¡Ah, si tú vives, tu raza es bárbara! ¿Y es sólo por tu piel? ¿Es todo por el color? No es sólo por el color, mas porque eres bajo el prejuicio de la raza, hombre explotado".

Africa, la tierra grande, de verde y de sol, como la denominó Adalberto Ortiz, parece renacer de esta intoxicación inhumana que envuelve a la civilizada raza blanca, a la que es necesario recordarle a nuestro siglo que "yo soy el hermano negro", "yo también soy América". ¡Pues, claro que sí! Has levantado casas, "y en el humo de un tabaco ruin, sentís con la ilusión el de la tierra de Cuba. Levantando con una mano la antorcha de Vertieres, y con la otra rompiendo las cadenas de la esclavitud, nacimiento de la libertad de toda la América española. Has devuelto el uniforme de guerra y has guardado, no obstante, las heridas cuyos labios cerrados hablan en voz baja. Y esperas la próxima llamada, la inevitable movilización: porque tu guerra no ha conocido treguas, que no existe una tierra en que no se haya derramado tu sangre, ni lengua en que tu color no haya motivado insultos", cantó Juan F. Briere.

Con *Poesía negra*, Juan Felipe Toruño se sitúa entre los literatos americanos más responsables, por su sentido humano y por su concepto de poesía liberadora, que establece una conciencia de acción estética y social. Este trabajo tiene la virtud de mantener erguida una posición sentimental, una corriente ya universal de valores concentrados que llaman al corazón del hombre hacia su reconstitución. Toruño ha puesto el problema en la fragua.

CAMPIO CARPIO

JORGE CARRERA ANDRADE, *Familia de la noche*, 2ª ed.—(París: Edition-Imprimerie des Poètes. [Colección Hispanoamericana], 1954), 56 pp.

Cinco poemas en total constituyen este breve y bello libro de Jorge Carrera Andrade: "Familia de la noche", "Elegía a Pedro Salinas", "Dictado por el agua", "Las armas de la luz" y "Transformaciones". Todos ellos muestran la habilidad del poeta en el uso del endecasílabo, el hepta-

sílabo y el alejandrino, en combinaciones varias, pero siempre sueltos, salvo en "Dictado por el agua", serie de seis silvas. Con su fidelidad al metro y su omisión de la rima, Carrera Andrade ha logrado en este libro un elegante equilibrio entre la regularidad y la libertad; pero es de notar también que cuando se somete a la vez al metro y al consonante, como en el caso de "Dictado", la espuela de ambas dificultades le hace crecerse y realizarse en versos de extrema precisión y belleza.

En el poema "Familia de la noche" —elegía a sus padres y a su propia infancia— surge desde el primer verso la presencia de la madre del poeta; tema ya anteriormente conocido en su poesía: recuérdense el espléndido "Segunda vida de mi madre" y las alusiones a ella en otros poemas, por ejemplo la que aparece en "Biografía para uso de los pájaros." La consistencia emocional del escritor en este sentir, le hace seguir envolviendo a la figura materna en símbolos también consistentes, como los anteriormente empleados. A veces evocan la suavidad de esa madre, de "sílabas de niebla" hoy, como de "andar de nubes" antes. Otras veces subliman su apariencia: "En esa puerta, madre, tu estatura / medías, hombro a hombro, con la tarde", como antes la vió "revestida de poniente" y "humilde majestad". O bien reiteran la certeza del poeta en el magisterio materno, presente en poema de hace años, "en esas dulces cosas que me miran / en un orden celeste dispuestas por tu mano"; orden del que aquí ella misma es parte consustancial en su cielo: "... país de tierra transparente / donde medita sin moverse el tiempo / y ocupan su lugar los seres y las cosas / en un orden eterno."

Fundidas con la de la madre, van otras dos imágenes que a su vez se entremezclan en la memoria del poeta: infancia y tierra natal: "Tu geografía, infancia, es la meseta / de los Andes, entera en mi ventana." También en esto muestra Carrera Andrade la persistencia de las percepciones en su recuerdo. Por ejemplo: "¿Es con tu voz nutrida de luceros / gallo, astrólogo ardiente, / que entreabres la cancela de la infancia?"; antes había escrito: "El valle estaba allá con sus haciendas / donde prendía el alba el reguero de los gallos." El gallo, cantor matutino, regalo de los ojos, visto y oído en sus días de niño criado en el campo, no se acalla ni se apaga en la memoria de Carrera y luce a menudo en su poesía. Acabamos de verlo como recuerdo de la iniciación de su vida, su infancia; al comienzo de su "Boletín de viaje" por el mundo de los hombres, encontramos igualmente el gallo —"Sobre el tejado del mundo / puso el gallo a secar su canción de colores. / La luz era ya pesada

como un fruto"—; y en el "Inventario de mis únicos bienes", el bien final, "ese maíz innumerable de las astros", es el "que los gallos del alba picotean / hasta el último grano." El recuerdo total de que Carrera Andrade es capaz (como Proust, pero sin delicuescencias), la viveza, y la vivencia, de sus percepciones primeras, y constantes, podría seguir documentándose observando en este poema y en otros anteriores las imágenes del caballo y de la paloma, del maíz y de la caña de azúcar, y tantas más. No se olvide la de la lluvia, el río, el agua, que en "Familia de la noche" baña también el ambiente de su infancia y de su tierra: "La cita puntual del alba y del rocío"; "Por el cerro salía en procesión la lluvia"; "El agua universal pasaba la frontera"; "y ese río que va de fruta en roca / midiendo a cada cosa la cintura / y hablando en un lenguaje de guijarros / que repiten las hojas de los árboles." El poema evoca constantemente el agua del trópico. Y es que Carrera Andrade ha utilizado reiteradamente en su poesía, para diversos menesteres, pero generalmente como signo de cosa en flujo vital, la imagen del agua —lluvia, rocío, manantial, río, mar— obsesiva por lo visto desde su infancia: "Yo amaba la hidrografía de la lluvia"; "la nube donde palpita el vegetal futuro"; "Oh río agricultor que el lodo amasas / para hacerlo fecundo en tu ribera." Podrían seguir acumulándose las citas.

Madre y Ecuador, antepasados e infancia, cielo y agua, verano y polvo, frutas y aves, casa y sol, van siendo rememorados, vueltos a ver, vueltos a vivir en el poema, y preparan la colocación en las estrofas finales del arquitrabe del edificio que Carrera Andrade ha ido elevando en esta poesía —la figura de su padre: "patriarca, hombre de ley, en cuyas manos / nacen las cosas en su sitio propio", el creador de la familia, del agro, de la sociedad, del orden justo. La brevedad de su aparición en el poema —tres estrofas de las veintiuna de que consta— intensifica, a mi entender, la solemnidad de su presencia, de súbito cortada por la muerte. Y tras ésta, en la última estrofa, el impacto de la desolación en que su ausencia definitiva deja al hogar y la tierra:

> Es el pozo, privado de sus astros
> noche en profundidad, cielo vacío,
> y el palomar y la huerta arrasados
> se llaman noche, olvido.
> Bolsa de aire no más, noche con plumas
> es el muerto pichón. Se llama noche
> el paisaje abolido. Sólo orugas habitan
> la noche de este rostro yacente entre las flores.

El segundo poema del libro, "Elegía a Pedro Salinas", canta al poeta español en su muerte. Sospecho que Carrera Andrade la ve en estos versos más que nada como una liberación: liberación de Salinas de su exilio de la tierra nativa, ya que al llegar al umbral del tránsito: "De un golpe entró en tus ojos Madrid con sus geranios: / ¡venía a visitarte la muerte desde España!"; y su liberación de esta tierra, de este mundo, en el que los hombres "conducían en triunfo al Cero, vil monarca", el mismo Cero que en sus últimos años tanto preocupó a don Pedro, el Salinas entristecido e indignado por las "ruinas que esparce un cero —autor de nadas, / obra del hombre—, un cero, cuando estalla." Bello homenaje también al castellano, al catedrático y al poeta, los versos: "sentáronse a la mesa las universidades / a gustar tu palabra, tu herencia de molinos / bien cocida en el horno de los ángeles." Quien haya disfrutado la conversación de Salinas, quien haya escuchado una conferencia suya, quien haya leído sus poemas, le reconocerá de cuerpo entero, de alma entera, en esas líneas.

"Dictado por el agua" y "Las armas de la luz" son poemas en los que Carrera Andrade, hombre de sentidos tan agudos, de ojos abiertos ante la naturaleza, maravillosamente "objetivo" si se quiere, parece ahora encaminar sus percepciones hacia una pregunta ultrasensorial, teleológica acaso.

Cierto es que son unos pocos poetas, como Jorge Guillén o Jorge Carrera Andrade, quienes en nuestra época de desorden y de angustia han expresado el esplendor de los seres y las cosas como un orden que salva la razón, que da sentido, en la realidad, a la vida. Cierto es que la poesía de Carrera Andrade es la de un hombre que usa las armas de los sentidos, la luz de la razón, "las armas de la luz." Con qué amor busca este poeta, solo, y por sí sólo, ardientemente, la claridad: la del agua de vida, la de la luz de la realidad. Pero esa claridad cenital a la que aspira no se le ofrece fácil ni diáfanamente. Le parece sentir una guerra civil entre la luz y el "Gran mirlo de la sombra", y esta lucha no se va a resolver sin agonía: "En la escala que sube del guijarro / a la escama, a la hoja y a la pluma / una armonía pávida interroga." Y un peldaño más allá él mismo se pregunta: "¿Quién soy? ¿En dónde estoy?":

XUM

> Soy el soldado del lirio y de la avispa
> y simétrico servidor del mundo;
> tengo un ojo de sol y otro de sombra,
> un punto cardinal en cada mano
> y ando, miro y trabajo doblemente
> mientras dos veces peso en la balanza
> el vinagre y la miel de cada cosa.

¡Qué lejos está esto de "Lo fatal", de Darío, por ejemplo!; pero al mismo tiempo en esa lucha entre sol y sombra siente Carrera que hoy no conoce la solución definitiva. Un tiempo quizás la tuvo en la mano, lo absoluto en lo sensible, en el hombre, las cosas, la vida, la morada terrestre; pero hoy se lamenta porque no alcanza a ver "más allá de las nubes"; hoy halla siempre cerca las "frescas emboscadas de la sombra." El poeta quiere una claridad meridiana en su mundo, pero percibe una niebla en su horizonte, espacio de sombra que igualmente quisiera penetrar y aclarar, y acaso se pregunta si para ello le bastarán "las armas de la luz."

"Transformaciones", el último poema de *Familia de la noche*, añade la página de hoy al dietario de una autobiografía poética que Carrera Andrade viene regalándonos desde hace años. ¿Qué transformación siente el poeta realizarse en él mismo? En el "Inventario de mis únicos bienes", por citar un solo caso de su empleo de este símbolo, incluyó Carrera Andrade "la ventana / mi propiedad mayor." Hoy se nos presenta viviendo en una "alquilada tumba con ventanas", con "dos ventanas". Desde allí cumple su trabajo. Una de esas ventanas, la que encara la luz, nos es familiar, ¿será la nueva ventana la que mira hacia lo obscuro?

Para terminar, debe anotarse que el empuje de esa nueva inquietud no ciega en este libro la fuente de versos memorables, derivados de la extraordinaria percepción sensorial de la realidad que le circunda, en los que Jorge Carrera Andrade ha estado siempre tan acertado (por ejemplo, agua, "fortuna de cristal, cielo en monedas"; o, avispa, "minúscula amazona, miel armada"); pero su mayor éxito es el de madurar y saber mejor —y saber más— su poesía en cada nuevo poemario que publica.

LUIS MONGUIÓ,
Mills College, California.

FERNANDO ALEGRÍA, *Walt Whitman en Hispanoamérica*.—Colección Studium, N° 5. México, 1954. 419 pp.

El debate en torno al influjo de la obra de Whitman sobre la de algunos poetas hispanoamericanos, de preferencia a partir del movimiento modernista, se habría prolongado algún tiempo aún, con opiniones en pro y en contra de tal influencia, sin la oportuna publicación del libro de Fernando Alegría, sobre Walt Whitman en Hispanoamérica.

El advirtió a tiempo que tal discusión carecía de una base firme: el estudio comparativo indispensable. Sin éste, como afirmó hace diez años, en las páginas de la REVISTA IBEROAMERICANA, "estudiar a Walt Whitman en la poesía hispanoamericana es como buscar las huellas de un fantasma que se puede sentir en todas partes y ver en ninguna."

Desde que Fernando Alegría era estudiante en la Universidad de Chile, se despertó su interés por la personalidad y la obra del poeta norteamericano. Sentía por él, según sus palabras, una admiración "vaga y sentimental" que en los Estados Unidos, al continuar allá sus estudios universitarios y especialmente los de "crítica literaria bajo la dirección del eminente whitmanista Gay W. Allen", se transformó al encontrar "el camino de la investigación sistemática". Esto acrecentó su interés por Whitman.

Una beca de la Fundación Guggenheim que obtuvo en 1948, le permitió completar su investigación, con el examen de cuanto se ha escrito acerca de Whitman, en español —no sólo en Hispanoamérica—; de las traducciones y versiones, realizadas por españoles e hispanoamericanos, y de la obra lírica de los modernistas y postmodernistas de nuestro continente.

Resultado de esa investigación es este amplio estudio sobre Whitman en Hispanoamérica, el cual no se ciñe, por cierto, al límite geográfico indicado en el título —puesto que incluye a poetas y críticos no sólo continentales—, ni se reduce al análisis de traducciones y obras originales de poetas hispanoamericanos.

Fernando Alegría enfoca sucesivamente la biografía de Whitman, su obra poética, las ideas fundamentales del escritor, la cuestión sexual y la influencia de Whitman en la poesía hispanoamericana. Al final pasa su mirada atenta por las traducciones.

XUM

Parte del revelador de Whitman, en Hispanoamérica: José Martí, quien tempranamente, en la forma rápida y certera en que solía hacerlo, se acercó a Whitman y a su obra, de modo tan comprensivo que quienes en su siglo le siguieron, no lograron mayores aproximaciones.

Al examinar las biografías de Whitman trazadas por hispanoamericanos con apoyo en biógrafos norteamericanos y en lo que el mismo poeta escribió acerca de sí, pudo comprobar que han seguido preferentemente esta última dirección: la del Whitman legendario.

El estudio de la obra poética, proporciona al autor la oportunidad de señalar la incomprensión de quienes, como Santayana, escribieron desde Inglaterra sobre el poeta norteamericano. Quizás, por ello, Alegría prescinde de tomar en cuenta las opiniones de otros escritores ingleses, como D. H. Lawrence.

Dedica el capítulo inmediato al examen de las ideas fundamentales de Whitman; tanto las filosóficas y religiosas como las políticas, antes de enfrentarse con el aspecto sexual. En éste los biógrafos han adelantado poco y los comentaristas tienen que orientarse por su propio instinto, al tratar de aclarar ese enigma: el homosexualismo o el bisexualismo de Whitman. Alegría no incurrió en el error de quienes no separan al hombre de su obra.

El penúltimo capítulo marca realmente la meta del trabajo emprendido por Alegría hace más de una década. Las relaciones de modernistas y postmodernistas, con Whitman, y la visible influencia de éste, sobre los poetas hispanoamericanos de las dos etapas, quedan bien definidas en esas páginas.

El capítulo final contiene las observaciones que la lectura y la comparación de la obra original con la realizada por los traductores de Whitman, le han sugerido. Parte de Armando Vasseur y, a través de Arturo Torres-Rioseco y León Felipe, llega a Concha Zardoya, antes de echar una ojeada a otros traductores de la obra de Whitman. Alegría señala en ellos cualidades y deficiencias, con serenidad que pesa aciertos y errores, al indicar en qué es superior y en qué inferior a los demás, cada uno de los traductores de Whitman.

Con la lectura de este libro se obtiene una imagen definida del Whitman humano y un concepto más preciso acerca de su poesía, a través de las diversas versiones. Se advierte, además, que Alegría, pudiera muy

bien trazar la biografía definitiva de Whitman y emprender una traducción de *Leaves of Grass* con que superase las realizadas hasta hoy en Hispanoamérica.

FRANCISCO MONTERDE

FERNANDO ALEGRÍA, *La poesía chilena. Orígenes y desarrollo, del siglo XVI al XIX*.—Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1954, 311 pp.

En este estudio de pensamiento claro y espíritu agudo, Fernando Alegría nos ofrece una visión personal de la poesía chilena desde el siglo XVI al XIX. A través de las influencias que convergen en ella, y a través de las escuelas poéticas, busca la raíz chilena que le da unidad y cuya continuidad histórica puede explicar la aparición, en nuestra época, de una Mistral o de un Neruda. Su procedimiento es en sumo grado eficaz: analiza críticas, libros, acontecimientos históricos y literarios, con objeto de revaluar las figuras principales de la poesía chilena, no tanto con un espíritu de reivindicación como movido del deseo de desgajar el valor intrínseco de sus obras, a menudo juzgadas en el pasado con un criterio partidista que quiere hacerlas caber dentro de reglas tradicionales y considera como errores de técnica o de gusto la originalidad de su carácter americano.

Nos parece particularmente bien llevado el análisis de *La araucana* de Ercilla y de la crítica que ha dirigido hasta la fecha la opinión general sobre una obra que se ha calificado con bastante unanimidad de "gran epopeya", pero sobre la que existen opiniones contradictorias. Revisa uno por uno los juicios de españoles, franceses, ingleses, norteamericanos y chilenos, a quienes coloca en su momento histórico, para explicar el criterio que les rige o las limitaciones de que adolecen. Destaca luego los elementos originales que diferencian a *La araucana* de los poemas épicos anteriores a ella; elementos que responden a un nuevo concepto de la epopeya: épico-social. Esta deducción nos interesa mucho porque viene a apoyar una opinión ya bastante generalizada de que una gran parte de la mejor literatura hispanoamericana es de carácter político-social, en el sentido más amplio de la palabra. En cuanto a *La araucana* misma, apunta, tras un análisis perspicaz, su modernidad; el carácter

XUM

realista de muchas descripciones; el sentido casi surrealista de lo macabro; los trazos naturalistas; la fuerza gráfica de las comparaciones; la claridad de la imagen, sobria, depurada; cualidades que caracterizan esta epopeya y la presentan bajo una nueva luz. (Cap. I.)

Igualmente perspicaz es su estudio de la obra de Oña. Fernando Alegría hace resaltar la importancia de su creación artística, como poeta lírico y no épico. Tanto en el *Arauco domado* como en *El vasauro*, aprovecha Oña cualquier motivo para la elaboración poética, y es justamente en el estilo donde reside su valor, a pesar de que se oscurezca a veces su arte por el abuso de artificio o de fórmulas poéticas. Así considerado, Pedro de Oña es un importante poeta lírico cuya originalidad de expresión se halla encerrada en numerosos pasajes aislados, por los oue se le debiera juzgar, antes que por su labor de poeta épico. (Cap. II.)

El conceptismo decadente de Oña, superficialmente imitado, llevó a la poesía colonial, desvinculada del pueblo, fría y falta de humanidad en su preciosismo "inerte", a un "callejón sin salida". Por otra parte, los "repentistas" o improvisadores de salones y conventos, escribían versos "semicultos", de tono popular y "brillo fugaz", que sólo interesan como parte de la tradición chilena, ya que no por su contenido estético.

Sólo a fines del siglo XVIII reaparece la genuina poesía en el lirismo picaresco y popular de *payas* o contrapuntos, corridos, cantos "a lo divino", crónicas en verso, anónimos o de "creación colectiva", que significan la continuación chilena del "Romancero español". Paralelamente se desarrolla una poesía popular, que el crítico chileno califica de pseudo culta, cuyo origen se encuentra en la lírica cortesana española de los siglos XV, XVI y XVII. (Cap. III.)

¿Cómo se explica la mediocridad intelectual del primer tercio del siglo XIX, momento de ideales, de altos principios, de sueños de libertad? Debido a la falta del "apoyo sentido y consciente del pueblo" — concluye el crítico. Habrá quienes pongan en duda esta relación y se pregunten qué tiene que ver la literatura, y aún más la poesía, con los acontecimientos históricos-políticos. Como indica Fernando Alegría, no son éstos los que han de suplir en el escritor el don literario de que carece, y "la falta de unidad y de conciencia nacional" que "impide concebir un destino para [el] país" no es alimento propicio a la inspiración de carácter "épico". Esto, sin embargo, no explicaría la ausencia de grandes poetas líricos. Pero ni Camilo Henríquez, absorto en la política, ni

el sentimental Bernardo Vera y Pintado llegan a la auténtica poesía. (Cap. IV.)

Quien se interese en el romanticismo chileno, encontrará en este libro un penetrante análisis de las fuerzas que han contribuído a su formación y una pertinente aclaración sobre el llamado "movimiento del 42". Se trata, no de un movimiento que tiene su origen en esa fecha, sino de un movimiento más amplio, que se inicia a fines del siglo XVIII, con la influencia del pensamiento enciclopedista francés; se define con Lastarria, doña Mercedes Marín, José Joaquín de Mora, Andrés Bello, Sarmiento (cap. V); culmina en la obra de Walker, Sanfuentes, Matta, Blest Gana, Soffia, Lillo, Arteaga Alemparte, Eduardo de la Barra (cap. VI), para decaer con el positivismo dogmático y el arte pseudo científico. No se detiene Fernando Alegría en analizar los temas del romanticismo chileno —los mismos que aparecen en el francés, alemán o italiano—, sino que prefiere estudiar un aspecto mucho más significativo de esta poesía: su temperamento poético nacional; enfoque que nos parece acertadísimo.

Este volumen tan bien documentado, informativo, de gran interés por su análisis de la crítica —a veces algo vehemente—, abarca hasta lo que el autor llama la primera fase del romanticismo chileno, es decir, hasta la publicación de *Azul*... (1888). En el segundo volumen, que ha de titularse *La poesía chilena contemporánea*, promete Fernando Alegría estudiar las generaciones poéticas que se han sucedido desde 1888 hasta la fecha. Si el segundo volumen es de tan amplio horizonte como el primero, lo cual no ponemos en duda, los estudiosos de la literatura chilena tendrán una visión panorámica de sentido moderno y de revaluación literaria, sobre la importante contribución poética de Chile.

AQUILES MONAGAS, *Centinela de angustias*. Prólogo del autor.—Caracas, Editorial Elite, 1945, 44 pp.

Aquiles Monagas es un excelente poeta de hoy, de nuestra época "cruel y dolorosa para la humanidad" (palabras suyas). En su verso, fruto de meditaciones sobre el universo actual, vibra una voz firme, consciente, rebelde a la muerte interior, a la sumisión a un destino de angustia, al abandono del esfuerzo. Por lo general, los jóvenes poetas de ahora

XUM

reflejan pasivamente en su obra la crisis de la generación presente, sin tomar posición frente a ella. No así Aquiles Monagas. Este poeta se debate "como todos" entre las "ruinas" en las que le ha tocado nacer; pero vigila su angustia (de ahí el título) y sigue negándose a sucumbir "sobre la tierra" con "muerte... sumisa y triste". Algo muy positivo y muy vital alienta en sus palabras; se siente una reafirmación de valores, de ideales, de belleza, de eternidad ("... Y buscamos a Dios más allá de la muerte"), y de arte ("Por la muerte y no muerte de Walt Whitman"). Así, frente al eterno misterio, este poeta, rescatado por su fe en la naturaleza, prefiere escoger, si le es posible, la esperanza. Todo esto tiene que decir Aquiles Monagas, y, a pesar de algunas reminiscencias rilkeanas y nórdicas, se expresa, en versos muchas veces libres, con fuerte personalidad. La verdad de lo que siente le facilita el sustantivo exacto que reproduzca la idea, sin necesidad de recurrir a la literatura del adjetivo. De ahí su fuerza.

Con este su primer libro, traducido al francés por René Durand, y al italiano por Samy Fayad y Luigi Compagnone (Nápoles, Editorial Tecno-Sud), Aquiles Monagas ha salido de los límites nacionales venezolanos.

MARUJA VIEIRA, *Campanario de lluvia*, 2ª ed. Prólogo de Alvaro Sanclemente.—Bogotá, Ediciones Espiral, Colombia, 1947, 28 pp.

Este pequeño volumen de diecinueve poemas, del cual se han hecho dos ediciones en el mismo año, ha difundido en Colombia el nombre de su autora. Tanto el prologuista como Baldomero Sanín Cano ven en estos versos la revelación de un espíritu delicado que expresa de manera personal y con exquisita maestría las emociones de su juventud. Posee, en efecto, la obra una alta calidad artística que no disminuye la frescura y la diafanidad de las primeras sorprendidas emociones de la autora, al contacto con el mundo que la rodea. Maruja Vieira canta sus "claras y tranquilas bellezas", como "El arroyuelo" de su poesía que no tiene "pretensiones... de torrente" aun cuando sabe que todos los caminos llevan lentamente hacia "el mar". Y se deja seducir con naturalidad por las voces interiores que le revelan misteriosamente la vida y que escucha con

algo de melancolía por la infancia perdida, por el amor ausente, por los sueños sin cumplir. En este primer libro, Maruja Vieira se revela como fina poetisa.

Homenaje a Ana María Chouhy Aguirre.—Buenos Aires, Imprenta López, 1948, 75 pp.

Ana María Chouhy Aguirre, directora del teatro de cámara "La Rosa de Papel" y, junto con Juan Rodolfo Wilcox, de la hoy extinta revista *Verde Memoria*, autora de dos libros de poemas, *Alba gris* (1938) y póstumamente *Los días perdidos* (1947), murió muy joven (1918-1945), tras una penosa enfermedad, no sin dejar honda huella en el alma de escritores amigos que reconocieron en su obra el rostro de la poesía y expresaron su admiración publicando el homenaje que reseñamos aquí. Contiene una "Pequeña antología poética de Ana María Chouhy Aguirre", una "Corona lírica" de poesías dedicadas, y "Algunos juicios sobre Ana María Chouhy Aguirre".

Las trece piezas de la antología, seleccionadas con gran acierto, de *Los días perdidos*, son representativas de su excelsa y breve obra lírica, la cual se caracteriza por el criterio selectivo, la elasticidad del verso clásico, la melodía del ritmo y la sobriedad de la expresión por encima de la cual se desborda el ansia de vivir de quien se siente morir en plena juventud. Con voz melancólica nombra el amor que no ha de conocer, la naturaleza que adora de lejos, la vida que "tiembla como un arco" fuera de su alcance, "los días perdidos", la misteriosa muerte —lenta sensación física, como la "espesura / de un follaje sin luz"—, que la "llama" inexorablemente en la carne hasta hacerla olvidar "las cosas adoradas". Como grande y noble espíritu que fué Ana María, supo transformar toda la ardiente y angustiada biografía origen de su verso, en transparencia y belleza inmaterial.

Este homenaje, en edición cuidada y atractiva, revela la alta estimación de que goza en la Argentina literaria una de las más sinceras y delicadas poetisas de esta generación.

XUM

MARÍA ROSA MACEDO C., *Hombres de tierra adentro*. Carátula e ilustraciones de Enrique Camino Brent.—Lima, Ediciones "Hora del Hombre", S. A., 1948, 150 pp. $ 13.50.

Por este pequeño volumen de relatos episódicos, casi idénticos, desfilan tipos de "tierra adentro", descritos con convincente autenticidad. María Rosa Macedo C., posee verdaderas dotes de novelista: sabe crear escenas con claras y precisas pinceladas y dar vida a los personajes en pocos y acertados trazos. El estilo, sencillo y flexible, es de rica musicalidad cuando habla la autora; de franca llaneza cuando reproduce el habla regional o evoca las coplas populares. Sus relatos no tienen, sin embargo, culminación: son, en su mayoría, cuadros que presentan escenas amorosas, sin otro motivo que el de una breve descripción de este aspecto de la vida, y a veces el lector siente la falta de trama, para la que está preparado por el tono narrativo del relato impregnado de sugerencias y apuntador de horizontes. Este desequilibrio entre el tono y el fondo, hace pensar en la conveniencia de una reorientación del concepto novelístico de la autora hacia un mayor desarrollo y una mayor dramatización del tema.

HELENA PERCAS,
Grinnell College.

JAIME TORRES BODET, *Fronteras*.—México, Fondo de Cultura, Col. Tezontle, 1954, 143 pp.

Jaime Torres Bodet es el poeta mexicano que ha tomado más en serio la labor de creación artística. Desde *El corazón delirante* (1922), que yo tuve el placer de prologar, hasta *Fronteras*, todos sus libros indican una constante actitud de renovación. En su último libro de poemas, *Fronteras*, se pone en práctica la pericia técnica adquirida a través de treinta años de experimentos, ensayos, triunfos y vencimientos.

Era indispensable que Torres Bodet poseyera esta maestría en la forma, ya que su último libro está escrito en verso libre, composición la más difícil de nuestra lengua. Debería calificar esto de verso libre, ya

que todas estas poesías se apoyan en el endecasílabo o el octosílabo y heptasílabo cuya regularidad se rompe según la voluntad del poeta.

La explicación del título del libro, *Fronteras*, está en toda la obra: fronteras del silencio con el canto, de la vigilia con el sueño, de la soledad con el tumulto:

> y ausencias misteriosas con el mundo
> donde ya fuimos sin saber que fuimos...

Afán de renovación, deseo de principiar siempre, de detener el tiempo para que el hombre se acerque al mineral, de perfeccionar la voz humana a través de la poesía. El cuerpo envejece y tiende a la desintegración; la inteligencia se envuelve en un manto de silencio. Ante esta muerte del hombre, empieza a vivir la poesía:

> Subes, mientras perezco. Te sustentas
> de cuanto en mí declina, enferma y calla.
> En la leña que soy tu llama cunde:
> cuanto más me iluminas más me abrevias,
> cuanto más me devoras más me exaltas,
> cuanto más me consumes más me explicas.

Torres Bodet, que en un tiempo se dejó conquistar por la culta latiniparla de las tendencias de vanguardia, vuelve ahora al viejo cauce de la corriente poética española: a esa ingenua poesía de los cancioneros que se prolonga hasta la época de Lope de Vega, haciéndose más amanerada, más sofisticada. Valga de ilustración este

PARENTESIS

> En el alma se ha posado,
> sin aviso, un ruiseñor.
> ¡Cómo vuelve, en silencio, el amor!
> ¿De dónde regresas, canto
> instantáneo y fugitivo?
> Entre tus músicas vivo
> un minuto sin quebranto;
> pero tregua tan serena
> en la cima de la pena
> me da olvido —y no placer—
> pues mañana será como ayer.
> Eres, súbito gorjeo
> en cúpula de laureles,
> esclusa entre dos niveles
> del hastío y del deseo.

XUM

¿Asciendo, o bajo, en tu trino?
En las sombras, el destino
no cambia de dirección.
Hoy es nave, y no puerto, ilusión.
Melodía inesperada,
invasión de un cielo ardiente
que iluminas de repente
la noche de la enramada
¿quién te ha dicho que te creo,
si entre el tedio y el deseo
eres, sólo, ruiseñor
—tregua, pausa, olvido, canto—
una esclusa en que levanto
a niveles más altos mi amor?

Además de sus maestros clásicos españoles Torres Bodet encuentra allí mismo, en México, dos guías inmediatos: aquel noble poeta que fué Genaro Estrada y este maravilloso mago de la poesía que es Alfonso Reyes. Temperalmente Jaime está muy cerca de ambos y con Alfonso tiene en común, además, el culto de la poesía absoluta, que se hacía diamante, estrella, Dios, en Mallarmé.

Ahora que menciono a Mallarmé se me ocurre que ciertos temas que preocuparon sencillamente al gran poeta francés se repiten en este poeta mexicano: definición de la poesía como tema lírico, afán de perfección, el influjo de otoño, la angustia, el sueño frente a la realidad; o símbolos basados en objetos familiares: la puerta, el diamante, la lámpara. Pero, acaso, todo esto no sea sino una rara coincidencia.

La idea de la muerte corporal, o de la transformación constante de los seres, anda muy entrelazada con todos estos temas:

Pero ¿qué importa si estoy
cada vez más cerca, Vida,
de la tierra a la que voy?...
¿Cuándo será el minuto
en que nos llame el médico sin nombre?
ser nuevo en todo
lo que envejece y cambia y se deshoja...
Y comprendí tu dádiva infinita,
¡oh paraíso fiel, muerte segura!...

Otro tema nuevo que despunta en *Fronteras* es el de la solidaridad humana. Hay un hombre en alguna parte —símbolo de todos los hombres— que es nuestro hermano, que nos espera, un hombre "lacerado, inerme, frágil". A veces este sentimiento es tan fuerte en este poeta, que casi adquiere categoría de doctrina social:

Un hombre muere en mí siempre que un hombre
muere en cualquier lugar, asesinado
por el miedo y la prisa de otro hombre...

O es tan puro que se vuelve conciencia estética:

Porque todo poema
es un pacto de paz entre los hombres...

La vuelta de Jaime Torres Bodet a su patria —quiero decir a la poesía— es de valor simbólico. En su peregrinaje por tierras extrañas —Ministerio de Educación, embajadas, Unesco— invistió de alto prestigio la faena burocrática y fué en más de un sentido "un extraño". Ahora, reintegrado, en lustral actitud, vuelve a arder en él la antigua llama del hondo lirismo.

A. TORRES-RIOSECO.

LUIS AMÍLCAR RAUDALES, *Baturrillo histórico.* — Tegucigalpa, 1954, 104 pp.

Corre la anécdota el riesgo de haber sido inventada tendenciosamente. No pocos la consideran como dato histórico y son más los que la cultivan y la adornan, para estimular la avidez de quienes se solazan conociendo intimidades, a veces deletéreas. Los ejemplos son numerosos, y muchos que escriben la historia los intercalan como si fueran testimonios irrefutables. Desde el libro del cubano Emilio Sotolongo hasta el reciente *Anecdotario nacional* del costarricense Carlos Fernández Mora, hay una bibliografía extensa.

Todo hombre sobresaliente ha dado vida a una anécdota. El folklorista las reúne, el periodista las repite, el pueblo también las crea y perpetúa, así como ha creado personajes de la talla del general Santibáñez en México, el general Reyes en Guatemala y Juan Lama y el general Canevaro en el Perú. En este baturrillo figuran algunos datos que se han repetido tradicionalmente y que deben ser examinados cuando se revaloren las investigaciones folklóricas en Honduras.

XUM

El peligro de repetir una anécdota se halla en creerla oriunda de la tierra en que se ha contado o adobado, o en la admiración o el desdén hacia un personaje que le ha dado carta de legitimidad. Así, por ejemplo, hay una atribuída a un virrey de Nueva España, el Segundo Conde de Revillagigedo —aquella de la viuda que pretendía rescatar sus joyas dadas en prenda— que aparece relatada en el *Museo Mexicano* de mediados del siglo XIX y que los promulgadores de las grandezas del dictador Justo Rufino Barrios no tuvieron mínimo empacho para convertirla en flor de su guirnalda. Ha ocurrido en otras ocasiones una transculturización de la anécdota: la inventada por Ricardo Palma sobre fray Gómez, el del alacrán de piedras preciosas, y que ha repetido otro escritor de otro país americano, sin superar la gracia encantadora con que relata el peruano, quien fué gran inventor con patente de anécdotas coloniales; quiere decir que lo que salvó a éstas fué el ingenio del insigne escritor para arrancarlas del papel viejo y reanimarlas con su mágico estilo.

Sin embargo, los anecdotarios como el de Fernández Mora, cuya aparición coincide con el del profesor Raudales, tienen innegable mérito: el de atraer la atención de los lectores hacia el mundo de la historia, que siempre es nuevo mundo. Y este es motivo para felicitarles.

Ha podido el profesor Raudales salvar del olvido algunos episodios y acaeceres de la historia hondureña, así como versos anónimos del tiempo pasado y sucedidos en que son protagonistas varios funcionarios públicos, educadores o simples personajes de vida momentánea.

RUBÉN DARÍO (hijo), *La amargura de la Patagonia.*—Buenos Aires, Editorial Nova, 1950, 315 pp.

Como si fuera invitación al advenimiento de un alba nueva, que ilumine la felicidad de los argentinos que viven en Patagonia; sobre todo, los que en ella trabajan la tierra, apareció este libro como un toque de alarma en pro de la reivindicación económica de una tierra que, a la distancia, ha ofrecido un falso espejismo a los geógrafos y a los emigrantes optimistas.

Darío (hijo) ha residido algún tiempo en la Argentina, y no en vano. Leyendo esta novela se puede llegar a la conclusión de que ha recogido informaciones de primera mano en el país austral, conversando

con los desheredados y, como buen médico que cumple con su deber y da testimonios de ellos como escritor, después de auscultarlos ha precisado el hondo latido de sus inquietudes, en un medio que sigue siendo tan hostil al hombre como el que salió al encuentro de los compañeros de Magallanes.

La lectura del libro seduce desde que se presentan los tres primeros emigrantes que salieron en busca de fortuna hacia la Patagonia. Uno de ellos entró por la ruta de Ceará, Brasil, y se cambió el nombre hasta convertirse en el verdadero potentado, señor feudal de la Patagonia, llamado por todos el "taita", ante quien se fueron rindiendo los sobornables que llegaban de Buenos Aires a investigar en torno a rumores de que hay algo podrido en aquel extremo de América. Es la misma historia de otras oligarquías rurales en otros países hispanoamericanos, que han podido adueñarse, por arte diabólico, de las riquezas naturales que el terrígena no ha sabido trabajar y gozar, doblegando por medio del soborno (coima) y la trácala, corrompiendo con el agasajo y utilizando al periódico local para el mejor logro de sus ambiciones de dominio.

El personaje de la novela es un clan constituído por un ex Jaime Abreu, más tarde Jaime Valle o Damián Trejos, un ex Edouard Bidonart y el comisario Allende, director de *El Eco*. El pueblo de Poncial era la sede de aquella cofradía de malvados que, por medio de "Don Truco" —materia prima para novela picaresca—, manejaba títeres humanos y aceitaba muy bien las valvas del gran pulpo; un hombre ignorante, pero con unas mañas diabólicas que se extendieron hacia los cuatro rumbos cardinales.

El autor describe muy bien, sin abuso de la descripción; mueve los diálogos en atmósfera natural —poniendo a veces tiradas líricas en labios de ignaros— y no abusando de las palabras vernáculas, como ocurre con otros novelistas hispanoamericanos, de modo que se le puede entender sin la ayuda del vocabulario en el apéndice.

La descripción de un juego de gallos (p. 97) o de un viaje por la precordillera en la época de la nieve y el frío intenso (pp. 129-168), son quizá los mejores pasajes del libro.

En aquella lucha de hombres voraces, forasteros, contra los terrígenas, juegan papel importante las lanas patagónicas y las tierras fiscales. El médico Olaf Ferlstad se impone por su personalidad rectilínea, insobornable, y por su afán de servir a los que no tienen cómo pagarle honorarios; un contraste frente a la pandilla canalla que se había adue-

XUM

ñado de la tierras de Poncial y había extendido su poder más allá del territorio.

Al final de la novela surge la invitación a remediar aquel caos: un hombre a quien no se puede quebrantar con dádivas, el español Celestino Gómez Feijóo naturalizado argentino, a quien el Ministerio de Agricultura comisiona para que haga una investigación severa sobre los hechos delictuosos que en la infortunada tierra nadie había podido detener. Con él y su triunfo debió haber cerrado el libro, ya que, después de su asesinato, lo que se abre es un paréntesis de esperanza en busca del "alba nueva" de reivindicación de lo argentino. Es lo mismo que han llevado a cabo algunos de los pueblos subyugados por la iniquidad creada por el dinero que de afuera llegó, y que muchos siguen esperando, a pesar de los pesimismos.

RAFAEL HELIODORO VALLE,
Washington, D. C.

WILSON MARTINS, *A Crítica Literária no Brasil.* (Prêmio Adhemar de Barros). São Paulo. Departamento de Cultura, 1952. 154 pp. Cr. $ 40

É este o primeiro livro de fôlego sobre a crítica literária no Brasil; para felicidade do leitor, é também obra de alta qualidade. Professor da Universidade do Paraná, o sr. Wilson Martins dedicou-se a longas —e às vezes fastidiosas— leituras, analisou, comparou e saiu com este estudo histórico e interpretativo. Passadas em revista as várias classificações de críticos já apresentadas, o autor rejeita-as todas para adotar um agrupamento por famílias espirituais. Distingue as seguintes: a gramatical, a humanística, a histórica, a sociológica, a impressionista e a estética. Para não deixar dúvidas sobre o sentido que atribui cada uma dessas palavras, o autor as define com cuidado. Frisa, aliás, que não há crítico que seja exclusivamente de um grupo ou de outro; a classificação serve para indicar qualidades mestras, não a complexa realidade.

Depois de traçar a concepção crítica de cada grupo, o senhor Martins estuda com citações e pormenores a obra dos representantes mais significativos, apenas mencionando ou deixando inteiramente na sombra as figuras menores. Dá a preferência à linhagem estética por ela se aproximar mais que as outras do ideal da verdadeira crítica literária, além

de assimilar e combinar os pontos de vista das demais famílias. Completa-se o estudo por um proveitoso "Quadro cronológico da crítica literária no Brasil". Aqui só desejaria mais pormenores bibliográficos; o sr. Martins indica a data de publicação de maioria dos itens, mas não o lugar nem o editor, o que dificulta bastante a identificação. Além disto, nem sempre se indica se tal título representa livro ou simple artigo. [1] Um utilíssimo índice de nomes, cuidadosamente redigido, encerra o volume.

Já se vê que trabalho enorme o autor executou. Tratou-se não só de estudar, mas especialmente de classificar e avaliar cada escrito lido — e há uns 150, sem contar bom número de obras gerais em português, francês, italiano e inglês. Nenhum leitor estará completamente de acordo com todas as classificações; elas não deixam, porém, de ser sugestivas, fornecendo um seguro ponto de apoio para opiniões divergentes. Não aceitando juízos já feitos, o sr. Martins releu e julgou por si mesmo, atitude esta que o honra. Desse jeito descobriu algumas vocações insuspeitadas, como o romancista Adolfo Caminha, por exemplo. Também reduziu certas glórias às devidas proporções, mas não sem aprofundar o estudo para justificar a nova evaluação: tal é o caso de Sílvio Romero e Araripe Júnior. Graças à honestidade fundamental do autor, eses dois não perdem nada do seu real valor; aparecem, sim, em perfis matizados que lhes salientam os traços mais característicos. Por outro lado é bom ver o sr. Martins, no encalço de Álvaro Lins, afirmar o alto valor de José Veríssimo como crítico.

Essa lealdade do autor para consigo e para com o leitor é a qualidade do livro que mais impressiona. Assim o sr. Martins reconhece francamente que a crítica literária no Brasil se distingue muito mais pela quantidade do que pela qualidade. E não nega que essa crítica está longe de atingir e impossível ideal. Um modesto apêndice paga gentilmente uma dívida para com críticos estrangeiros da literatura brasileira.

Em suma, a crítica brasileira está de parabéns. O sr. Wilson Martins, com sua admirável integridade, desbravou o caminho para estudos mais aprofundados.

BENJAMIN M. WOODBRIDGE, JR.,
University of California, Berkeley.

XUM

NOTA

1 Uma pequena correção: à pág. 127, encontra-se sob a data de 1873 *Crítica* de Machado de Assis. O volume *Crítica*, preparado por Mário de Alencar, é póstumo (1910); compreende, porém, um famoso ensaio, "Instinto de Nacionalidade", que apareceu em 24 de março de 1873 na revista *O Novo Mundo*, de New York.

REVISTAS

Iniciamos en este número la publicación de un Indice de las Revistas que llegan a nuestra redacción y que contienen artículos o notas de interés sobre literatura iberoamericana. Esperamos que sea esta sección una buena guía para los profesores e investigadores sobre la cultura del mundo de Hispanoamérica.

ARGENTINA.

Revista de la Universidad de Buenos Aires. Enero-marzo de 1953. Leonardo de Aldama: "Valera, la heterodoxia e hispanidad".

CUBA.

Revista LYCEUM. Volumen XI. La Habana. Agosto de 1954. Nº 39.

Camila Henríquez Ureña: "Mujeres de la Colonia"; Andrés Valdespino: "Doña Bárbara"; Rómulo Gallegos: "Ficción y realidad".

ECUADOR.

Letras del Ecuador. Nos. 96-99. Año X. Julio-octubre de 1954.

Reconocimiento nacional a la obra de la casa de la cultura ecuatoriana; Alejandro Carrión: "Una nueva visión de nuestra historia"; Alfredo Pareja Díez Canseco: "Invitación a pensar en Rómulo Gallegos"; "Carta de Carlos Sabat Ercasty a Augusto Arias".

ESPAÑA.

Revista de Literatura. Instituto "Miguel de Cervantes" de Filología Hispánica. Madrid. Tomo IV. Nº 8. Octubre-diciembre de 1953.

José Limón Díaz: "Bibliografía de la literatura hispánica".

XUM

ESTADOS UNIDOS.

La Nueva Democracia. Nueva York. Octubre de 1954.

Antonio Llerena: "Desarrollo de la democracia norteamericana"; Agustín Basave: "Poesía afroantillana"; Raúl Noriega: "La piedra del sol"; Augusto Arias: "Pasión y certeza de Sor Juana".

Revista Hispánica Moderna. Año XX. Nº 3. Julio de 1954. Hispanic Institute in United States.

Vicente T. Mendoza: "Panorama de cincuenta años de música mexicana".

Nº 4. Octubre de 1954.

Donald F. Foguelquist: "José Asunción Silva y Heinrich Heine".

ITALIA.

Cuaderni Ibero-Americani Nº 15. Aprile, 1954.

Ignacio Weis: "Il primo classico latino stampato a Buenos Aires"; José Córdoba: "El paisaje del descubrimiento"; Rafaele Spinelli: "La poetisa argentina Alfonsina Storni"; Luigi Pancuese: "Il congresso di Studi Luso Brasiliani"; José Sáenz y Díaz: "El centenario de José Martí".

Letterature Moderne. Universita. Anno v. Nº 3. Maggio-Giugno, 1954. Director Francesco Flora.

Francesco Flora: "Per una antología de poete Brasiliani"; Giovanni Sanelli"; "Hawthorne e glia svolgimenti dello spirito Nord americano".

MÉXICO.

Humanismo. Revista mensual de cultura, Nº 24. Octubre de 1954.

José Martí: "Levanten el ánimo los que lo tengan cobarde"; Juan Bosch: "Cuba en el umbral de sí misma"; Ildegar Peies Sagnini: "Reconocimiento y desconocimiento de la revolución de Jara"; Felipe Cossío del Pomar: "El arte en Cuba"; Anita Arroyo: "La cultu-

ra femenina en Cuba"; Jorge Mañach: "El proceso cubano y su perspectiva"; Armando J. Hernández: "Población y latifundio en Cuba"; Rómulo Gallegos: "Cubanos en el destierro"; Nicolás Guillén: "Elegía cubana"; Alfonso Reyes: "Golfo de México"; Andrés Iduarte: "Cuba en un mexicano"; Emilio Roig Leuchsenring: "Martí y la guerra de diez años"; Fernando Alegría: "El Whitman de Martí"; Roberto F. Giusti: "Letra y espíritu de Enrique José Varona"; Concha Meléndez: "Recuerdo de Varona".

Nueva Revista de Filología Hispánica. Año VIII. Julio-septiembre de 1954. Nº 3.

Javier Sologuren: "Fórmulas de tratamiento en el Perú"; Joaquín Casalduero: "El gracioso en *El Anticristo*"; J. Fucilla: "Sobre un soneto de Gutierre de Cetina".

VENEZUELA.

Revista Nacional de Cultura. Editada por el Ministerio de Educación. Nº 105. Julio-agosto de 1954.

Rafael Augusto Arvelo: "La crítica literaria en Venezuela"; Juan David García Bacca: "Vargas, traductor de Comenius" (1592-1670); Fernando Díez de Medina: "La herencia quéchua"; Guillermo de Torre: "Revisión de Marinetti y el futurismo"; Pedro Grases: "*Atala*, el romanticismo en castellano"; Pascual Venegas Felardo: "Henry Pettier y la geografía de Venezuela"; Miguel Batllori, S. J.: "Bello y Balmes"; Guillermo Morón: "Historia en el cabo de la vela".

Revista Shell. Septiembre de 1954.

C. Ch. Coslinga: "Arturo Michelena en la poesía venezolana"; Alarico Gómez: "La piñata, rito de la infancia venezolana".

XUM

Socios Protectores

(PERSONAS E INSTITUCIONES)

University of Chicago Libraries
Periodicals Division
Chicago 37, Illinois, E. U. A.

Claremont College Library
The Honnold Library
Claremont, California, E. U. A.

John E. Englekirk
Department of Spanish
Tulane University
New Orleans, Louisiana, E. U. A.

Albert R. Lopes
University of New Mexico
Albuquerque, New Mexico,
E. U. A.

New York Public Library
5th Avenue & 42nd St.
New York, New York, E. U. A.

University of Michigan
General Library
Ann Arbor, Michigan, E. U. A.

University of North Carolina
Library
Chapel Hill, North Carolina,
E. U. A.

Pan American Union
Columbus Memorial Library
Washington, D. C., E. U. A.

Princeton University Library
Princeton, New Jersey, E. U. A.

Biblioteca-Universidad de Santo
Domingo
Ciudad Trujillo
República Dominicana

San Antonio Public Library
210 West Market St.
San Antonio, Texas, E. U. A.

University of Southern Cali-
fornia
Los Angeles 7, California,
E. U. A.

XUM

University of Texas Library
Austin 12, Texas, E. U. A.

University of California at Los Angeles Library
Los Angeles 24, Calif., E. U. A.

Universidad de la República
Departamento de Literatura Iberoamericana
Facultad de Humanidades y Ciencias
Montevideo, Uruguay

Biblioteca Nacional de Venezuela
Caracas, Venezuela.

University of Washington Library
Seattle 5, Washington, E. U. A.

Wellesley College Library
Wellesley, Mass., E. U. A.

Williams College Library
Williamstown, Massachusetts, E. U. A.

ACLARACION

Por un error de imprenta, en la Memoria del Sexto Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, publicada en 1954, apareció dos veces en el índice el nombre de Eugenio Florit; la primera, indebidamente, a continuación del título del trabajo "La selva como símbolo en *Tierra de Promisión*", y la segunda, correctamente, después del título de su trabajo: "Algunas anticipaciones de la Avellaneda".

La autora del primer trabajo, según se lee en las páginas 12 y 47 de la misma Memoria, es Gabriele von Munk Benton, de Los Angeles, California, E. U. A., que representó a Occidental College en el mismo Congreso.

XUM

SYMPOSIUM

A Journal Devoted to Modern Foreign Languages and Literatures

Literary History	Comparative Literature
History of Literary Ideas	Literature and Society
Literature and Science	Philology
Original Literary Essays	Trends in Recent Literature
Notes	Reviews and Appraisals

Published twice yearly by the Department of Romance Languages of Syracuse University with the cooperation of the Centro de Estudios Hispánicos and a distinguished board of Associate Editors.

$ 3.00 per year. $ 2.00 per issue.

Antonio Pace, chairman Editorial Board.
D. W. McPheeters, Review Editor.
Winthrop H. Rice, Business Manager.

Address: 302 Hall of Languages

Syracuse University Syracuse 10, New York

OBRAS POSTUMAS DE GONZALEZ PRADA

Trozos de vida (1933) — Poemas	$ 1.00
Bajo el oprobio (1933) — Panfleto contra las tiranías militares en América Latina	0.75
Baladas peruanas (1935) — Poemas	0.50
Anarquía (1936) — Artículos sociales	0.50
Nuevas páginas libres (1937) — Ensayos	0.75
Grafitos (1937) — Epigramas	1.25
Figuras y figurones (1938) — Artículos políticos	0.75
Libertarias (1938) — Poemas	1.00
Propaganda y ataque (1939) — Artículos religiosos y políticos	0.75
Baladas (1939) — Poemas	1.50

De venta en

LA PRENSA, 245 Canal Street, New York.

Para remitir por correo, por cada libro.... 15 centavos
„ „ C. O. D. „ „ „ .... 25 „
No envíe dinero suelto por correo. — Use cheque o giro postal.

XUM

SPANISH IDIOMS

MALCOLM B. JONES

A new book. Appropriate exercises in Spanish and English provide a firm foundation for students who have already studied the essentials of Spanish grammar, as well as written practice in the use of the idioms selected.

RODEO GRAMATICAL

FRANCIS and RAYMOND

Spanish Grammar in Review with Compositions. A challenging new review grammar for intermediate classes with a delightfully informal approach. Simplified rules and definitions, with emphasis on practical points—verbs, idioms, and conversational Spanish, help keep student interest high.

D. C. HEATH AND COMPANY

Home Office: Boston 16

Sales Offices: New York 14 Chicago 16 San Francisco 5
Atlanta 3 Dallas 1

"... verdaderamente me sorprende por su calidad y excelencia. Por primera vez veo incorporadas en un diccionario práctico y manual todas esas especies de la información y la cultura, así como las muchas formas del lenguaje americano, que nunca aparecían en obras anteriores semejantes."

ALFONSO REYES
México

WILLIAMS

SPANISH-ENGLISH DICTIONARY

DICCIONARIO ESPAÑOL-INGLES

HENRY HOLT • New York • Chicago • San Francisco

LIBROS MEXICANOS

• COLECCION STUDIUM

1) Zanela, C. *Rafael López, poeta modernista.* (Agotado.)

2) Mejía, Sánchez, E. *Los primeros cuentos de Rubén Darío.* (Agotado.)

3) Zea, Leopoldo. *El positivismo en México.* 2ª ed., 254 p. México, 1953. $ 2.75 U. S. Cy.

4) Gorostiza, Celestino. *El color de nuestra piel.* Premio "Ruiz de Alarcón", 1953. (Agotado.)

5) Alegría, Fernando. *Walt Whitman en Hispanoamérica.* 424 p. México, 1954. $ 3.25.

6) Mendoza, Héctor. *Las cosas simples.* Premio "Ruiz de Alarcón", como la mejor comedia mexicana de 1954. México, 1954. $ 1.25.

ACABA DE APARECER:

7) Cardona Peña, Alfredo. *Pablo Neruda y otros ensayos* (Alfonso Reyes, E. González Martínez, J. Guillén, J. Moreno Villa, León Felipe). 148 p. México, 1955. $ 1.45.

8) Zorrilla, José. *México y los mexicanos* (1855-57). Prólogo "Zorrilla en México", por A. Henestrosa. (En prensa.)

• LIBROS MEXICANOS RECIENTES

Aguayo Spencer, R. *Flor de moderna poesía mexicana.* 136 p. México, 1955. $ 0.32.

Díaz Covarrubias, J. *El Diablo en México.* Novela de costumbres. (1858.) Pról. Pedro Frank de Andrea. XV, 136 p. México, 1955. $ 0.32.

García Icazbalceta, J. *Bibliografía mexicana del siglo XVI.* Ed. A. Millares Carlo. 581 p. $ 16.00.

Henríquez Ureña, M. *Breve historia del modernismo.* 544 p. $ 3.40.

Zum Felde, A. *Indice crítico de la literatura hispanoamericana.* 606 p. $ 4.00.

N. B. DESCOUNTS TO LIBRARIANS, PROFESSORS AND BOOKDEALERS.

• Correspondence in English — And bear in mind that we supply most American, Canadian and European universities and cultural institutions with Mexican books. All order must be accompanied by remittance. Carriage extra. Prices are in US Cy. Mail us your desiderata and request our lists.

• Toda correspondencia debe dirigirse a la:

LIBRERIA STUDIUM

Apartado Postal 20979, Adm. 32,

México 1, D. F., México.

XUM

MEMORIA

DEL PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL DE CATEDRATICOS DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PREFACIO DE MANUEL PEDRO GONZÁLEZ

UN TOMO DE MÁS DE 200 PÁGINAS, $1.75

OBRAS COMPLETAS DEL MAESTRO JUSTO SIERRA

EDICION NACIONAL DE HOMENAJE

publicada por la Universidad Nacional de México y dirigida por AGUSTÍN YÁÑEZ

Volúmenes de que consta la edición:

I. *Estudio preliminar y obras poéticas.*
II. *Prosa literaria.*
III. *Crítica y ensayos literarios.*
IV. *Periodismo político.*
V. *Discursos.*
VI. *Viajes.* En tierra yankee. En la Europa latina.
VII. *El Exterior.* Revistas políticas y literarias.
VIII. *La Educación Nacional.* Artículos y documentos.
IX. *Ensayos y textos elementales de historia.*
X. *Historia de la antigüedad.*
XI. *Historia general.*
XII. *Evolución política del pueblo mexicano.*
XIII. *Juárez: su obra y su tiempo.*
XIV. *Epistolario y papeles privados.*

Pedidos a:

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

LIBRERIA UNIVERSITARIA

Justo Sierra, 16

MEXICO, D. F.

REVISTA INTERAMERICANA DE BIBLIOGRAFIA
INTER-AMERICAN REVIEW OF BIBLIOGRAPHY

Organo cuatrimestral documentado que contiene artículos, reseñas de libros, notas y repertorios bibliográficos selectos relativos a la América Latina. Un grupo de corresponsales dispersos en cuarenta y dos países y territorios, suministra informes acerca de autores, libros, revistas, editoriales y bibliotecas.

Publicada por la División de Filosofía, Letras y Ciencias, Departamento de Asuntos Culturales, Unión Panamericana, Washington 6, D. C.

MAURY A. BROMSEN
Director

JOSE E. VARGAS SALAS
Secretario

Precio de subscripción: $ 3.00 al año en América y España; $ 3.50 en los demás países.

The ANTOLOGIA POETICA of MANUEL GONZALEZ PRADA, first in the series CLASSICS OF LATIN AMERICA published under the auspices of the International Institute of Ibero-American Literature, is now for sale at $ 2.50 ($ 2.00 in Iberoamérica).

The anthology contains nearly 400 pages, is beautifully printed, carries an excellent introduction and many notes by Carlos García-Prada, and is to date the finest single volume representing the works of the famous Peruvian master.

COPIES ARE LIMITED, SO PLEASE PLACE ORDERS AT ONCE WITH MARSHALL R. NASON, BOX 60, UNIVERSITY OF NEW MEXICO, ALBUQUERQUE, N. M.

XUM

MEMORIA

OF THE SECOND INTERNATIONAL CONGRESS OF PROFESSORS OF IBERO-AMERICAN LITERATURE

An excellent collection of studies in Latin American Literature and Philology which contains contributions by many of the most distinguished scholars in the field from Latin America, Spain, and the United States. Only a limited number of copies are available.

A volume of more than 400 pages ..... $ 3.50

OTHER BOOKS ON HISPANIC SUBJECTS

Grandes novelistas de la América Hispana, with detailed biographical, critical material, and analyses of their works, by Arturo Torres-Rioseco, Professor of Spanish American Literature in the University of California ..... (cloth) 3.50

La Novela en la América Hispana, by Arturo Torres-Rioseco ..... (paper) 0.75

Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a Mexican Savant of the Seventeenth Century, by Irving A. Leonard ..... (paper) 2.75

Spain's Declining Power in South America, the years 1730-1806, by Bernard Moses ..... (cloth) 3.00

The Civilization of the Americas, by Simpson, Beals, Priestley, Alsberg, González, Fitzgibbon ... (paper) 1.00

Essays in Pan-American, by Joseph B. Lockey .. (cloth) 2.00

Beside the River Sar: Selections from *En las Orillas del Sar* by Rosalía de Castro, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Sonnets and Poems of Anthero De Quental, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Studies in the Administration of the Indians of New Spain, by L. B. Simpson ..... Vol. I & II 1.50
Vol. III 1.75
Vol. IV In Press

AND OTHERS. WRITE FOR LIST.

ORDERS SHOULD BE SENT TO THE BERKELEY OFFICE

The University of California Press
Berkeley and Los Angeles, California

PUBLICACIONES

del

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

BIBLIOTECA DE CLÁSICOS DE AMÉRICA

Constituirá no sólo una selección de autores y de obras iberoamericanas, sino también una historia de la literatura iberoamericana, en cien tomos. En cada tomo, la selección literaria irá acompañada de un estudio biográfico y crítico, notas explicativas y bibliografía.

Se han publicado los siguientes tomos, en su mayoría agotados:

	Estados Unidos	Otros países
	—	—
I. *Antología poética*, de Manuel González-Prada	2.50 Dls.	2.00 Dls.
II. *Prosas y versos*, de José Asunción Silva	2.00 „	1.50 „
III. *Cuentos*, de Horacio Quiroga	2.50 „	2.00 „
IV. *Flor de tradiciones*, de Ricardo Palma	2.50 „	2.00 „
V. *Don Catrín de la Fachenda*, de J. Joaquín Fernández de Lizardi	2.50 „	2.00 „

COLECCIÓN LITERARIA

Amplia y verdadera antología de la poesía iberoamericana contemporánea, editada por Carlos García-Prada. Todas las selecciones van acompañadas de estudios y noticias biográficas y bibliográficas.

Se han publicado los siguientes:

	Estados Unidos	Otros países
I. *15 poemas*, de Porfirio Barba Jacob	Agotado	
II. *16 poemas*, de León de Greiff	.50 Dls.	.40 Dls
III. *42 poemas*, de Luis C. López	Agotado	
IV. *17 poemas*, de Julio Vicuña Cifuentes	Agotado	
V. *35 poemas*, de Rafael Arévalo Martínez	Agotado	
VI. *36 poemas*, de autores brasileños	Agotado	
VII. *22 poemas*, de Arturo Torres-Rioseco	Agotado	

Pedidos a:

MARSHALL R. NASON

Box 60, University of New Mexico Albuquerque, N. M.

XUM

MEMORIA

DEL

TERCER CONGRESO INTERNACIONAL
DE CATEDRATICOS

DE

LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD DE TULANE — INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Tomo de más de 250 páginas y 12 trabajos en torno al tema "El nuevo mundo en busca de su expresión"

TRABAJOS:	AUTORES:
La empresa de América y el sentido de la libertad	José María Chacón y Calvo
O homem cósmico de América	Afrânio Peixoto
Conceitos históricos da América brasileira	Gilberto Freyre
Crisis europea, cultura americana	César Barja
Americanismo y americanidad	Baldomero Sanín Cano
México en busca de su expresión	Julio Jiménez Rueda
La eternidad de España en América	Federico de Onís
La democracia en América	Alberto Zum Felde
Who speaks for New World Democracy	Henry Seidel Canby
Posición de América	Alfonso Reyes
La expresión literaria de América	Antonio Aita
La poesía hispanoamericana del presente y del porvenir	Arturo Torres-Rioseco

Contiene, además, un Prefacio de Arturo Torres-Rioseco

Discursos de los señores

John E. Englekirk — Alfred Coester
Rufus Carrollton Harris — Mariano Picón-Salas
Carlos García-Prada

Noticias sobre otros trabajos y una documentación completa del programa y de las actas del Congreso

$ 3.00 en los Estados Unidos — $ 2.00 en los demás países

Pedidos a:

MIDDLE AMERICAN RESEARCH INSTITUTE

Tulane University

NEW ORLEANS, LOUISIANA

NUEVO PRECIO DE NUMEROS ATRASADOS

DE LA

REVISTA IBEROAMERICANA

Por el aumento de suscritores que solicitan los primeros números de REVISTA IBEROAMERICANA y la demanda constante de los mismos, por parte de instituciones y particulares que desean tener sus colecciones completas, se hallan a punto de agotarse los números atrasados, que previsoramente se conservaban.

En vista de ello, el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana se ha visto obligado a aumentar el precio de esos números atrasados de la REVISTA, órgano del mismo.

Los precios fijados, por ahora, a los cuatro primeros números, son los siguientes (en dólares):

Número	Estados Unidos	Otros países
1	2.75	2.25
2 y 3	2.50	2.00
4	2.00	1.50
5 y siguientes	2.25	1.50

Como es fácil advertir por dichos precios, en la venta de esos números atrasados se hacen concesiones análogas a aquellas de que disfrutan los suscritores de la REVISTA IBEROAMERICANA, fuera de los Estados Unidos.

Pedidos a:

MARSHALL R. NASON

Box 60, University of New Mexico Albuquerque, N. M.

XUM

MEMORIA

DEL QUINTO CONGRESO DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD DE NUEVO MEXICO, ALBUQUERQUE, NEW MEXICO, 1951

LA NOVELA IBEROAMERICANA

Contenido:

Enrique Anderson Imbert, *Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX.*

Alfredo A. Roggiano, *El modernismo y la novela en la América hispana.*

Ciro Alegría, *Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana.*

Fernando Alegría, *Una clasificación de la novela hispanoamericana contemporánea.*

José Antonio Portuondo, *El rasgo predominante en la novela hispanoamericana.*

Luis Monguió, *Reflexiones sobre un aspecto de la novela hispanoamericana actual.*

José A. Balseiro, *Revisión de Hernández Catá.*

Federico de Onís, *Tomás Carrasquilla, precursor de la novela americana moderna.*

Arturo Torres-Rioseco, *Definición de "Don Segundo Sombra".*

José Enrique Etcheverry, *Historia, nacionalismo y tradición en la novela de Eduardo Acevedo Díaz.*

Benjamín Mather Woodbridge, Jr., *O que sobra de Alencar.*

Julio Jiménez Rueda, *Influjo de Quevedo y Torres de Villarroel en el México virreinal.*

Arnold Chapman, *Perspectivas de la novela de la ciudad en Chile.*

Precio $5.00

Pedidos a:

THE UNIVERSITY OF NEW MEXICO PRESS

ALBUQUERQUE, N. M., E. U. A.

THE SPANISH AND PORTUGUESE TEACHERS' JOURNAL

HISPANIA

Established 1917

AURELIO M. ESPINOSA, *Editor 1917-1926*;
ALFRED COESTER, *Editor 1927-1941*;
HENRY GRATTAN DOYLE, *Editor 1942-1948*

Published by the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.

Editor, DONALD DEVENISH WALSH, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

Associate Editors, L. L. BARRETT, AGNES M. BRADY, AURELIO M. ESPINOSA, JR., E. HERMAN HESPELT, MARJORIE JOHNSTON, WALTER T. PHILLIPS, STEPHEN L. PITCHER, FLORENCE HALL SENDER, ROBERT H. WILLIAMS.

Advertising Manager, GEORGE T. CUSHMAN, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

HISPANIA appears four times a year, in February, May, August, and November. Subscription (including membership in the Association), $3.00 a year; foreign countries, 40 cents additional for postage. Each number contains practical and scholarly articles for teachers of Spanish and Portuguese, including helpful hints for teachers new to the field. A sample copy will be sent on request to the Secretary-Treasurer of the Association. Address subscriptions and inquiries about membership to: LAUREL TURK, *Secretary-Treasurer*, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, DePauw University, Greencastle, Indiana.

HISPANIA is an ideal medium through which to reach the organized Spanish and Portuguese teachers of the United States. For advertising rates, addres the *Advertising Manager*.

Articles, news notes, and books for review should be addressed to the *Editor*.

TULANE UNIVERSITY, colocada estratégicamente en la ciudad de New Orleans, se interesa vitalmente en el desarrollo de una fraternidad más cordial entre las Américas, y por medio de su departamento de español y su Instituto de Middle American Research trabaja hacia este fin. La Universidad saluda al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana como a una organización dedicada al mismo ideal, según se lee en su lema: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

THE TULANE UNIVERSITY OF LOUISIANA
New Orleans

XUM

La Unión Panamericana en Washington, D. C. ha publicado en su Bibliographic Series No. 42, un INDICE DE LA REVISTA IBEROAMERICANA (de mayo de 1939 a enero de 1950) y de las MEMORIAS del Congreso Internacional de Catedráticos de la Literatura Iberoamericana (del Primero en 1938 al Cuarto en 1949).

Ejemplares de esta publicación pueden solicitarse a:

División de Publicaciones y Distribución,
UNION PANAMERICANA
19th & Constitution Ave., N. W.
Washington 6, D. C., U. S. A.

Precio por ejemplar: 0.25 de dólar.

NOTICE TO MEMBERS

PLEASE patronize our advertisers and thus contribute to the financial support of your institute. Our advertisers have splendid collections of Latin American books at prices no higher than you would elsewhere. When ordering from them, please mention the *REVISTA*.

THANK YOU

FRANZ C. FEGER
17 E. 22 Street
New York 10, N. Y.

Anderson Imbert, E.: *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, 1954, 430 pp. $ 1.70.

Henríquez Ureña, Max: *Breve historia del modernismo*. México, 1954, 544 pp., cloth. $ 4.20.

Leguizamón, Julio A.: *Bibliografía general de la literatura hispanoamericana*. B. A., 1954, 213 pp. $ 3.50.

Pedro, Valentín de: *América en las letras españolas del Siglo de Oro*. B. A., 1954, 365 pp. $ 3.50.

Sanjuán, Pilar A.: *El ensayo hispánico. Estudio y antología*. Madrid, 1954, 412 pp., cloth. $ 3.30.

Spanish and Portuguese Books

REPERTORIO AMERICANO

Semanario de Cultura Hispánica

Director:

Joaquín García Monge

APARTADO LETRA X

S. JOSE DE COSTA RICA

HISPANIC REVIEW

A Quarterly Journal Devoted to Research in the Hispanic Languages and Literatures

Editors: Otis H. Green and Joseph E. Gillet

Published by

The University of Pennsylvania Press, Philadelphia 4, Penn., U. S. A.

Subscription price: $ 6.00 a year; single issue, $ 1.75

XUM

IMPRENTA UNIVERSITARIA DE MEXICO

XUM